

فلسطين سناندا فيكي

اعلاد الممثلة

راجعہ

دریسی لکھنؤ

ترجمہ

الدكتور محمد زكي العشماوي

القاهرة، مصر

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت، ص. ب. ١١٩

Bibliotheca Alexandrina



0155732

إعداد المحلل

قسطنطين ستانسلافسكي

ترجمه :

الدكتور محمد زكي العشماوي
الفنان محمود مرسى

راجعته :

دريسي خشيبة

دار النهضة العربية

للطباعة والنشر
بيروت ص.ب. ٧٩

هذه ترجمة الكتاب :

AN ACTOR PREPARES

تأليف

STANISLAVISKY

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مؤلف هذا الكتاب

- كونستانتين ستانسلافسكى
- ولد في موسكو سنة ١٨٦٢
- كان أبوه واجداده من كبار التجار واصحاب الاعمال في روسيا
- كانت جدته ممثلة فرنسية طاهرة الذكر أحبا والده وتزوجها
- تلقى تعليمها خلافا هو واخوته ثم درس المسرح والتمثيل في فرنسا
- بنى له أبوه مسرحا خلافا في سرايه
- كان يخرج ويمثل في هذا المسرح هو واخوته واخواته
- عاد الى موسكو من دراسته في باريس سنة ١٨٨٨
- ألف فرقته المسرحية منه ومن اخوته وبعض أنصاف الممثلين المحترفين
- اقتنع في العقد الأخير من القرن التاسع عشر بخط طرق التمثيل الراجحة
- فكر في وجوب وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق غير المقتعل
- اتفق أكثر من ثلاثة ملايين روبل على تجربته وفرقه وستوديوهاته
- أنشأ هو وزميله دنشسكو مسرح الفن بموسكو سنة ١٨٩٨ وهو
- أرقى مسارح العالم الفنية بلا استثناء .
- طاف بفرقة مسرح الفن اطراف أوروبا وأمريكا فبهر الجماهير هناك
- كان ينفذ مثل المخرج الإنجليزي جوردون كريج تنفيذاً عظيماً
- تأثرت بتعاليمه جميع الفرق المسرحية في العالم كله .
- ظل مديراً لمسرح الفن ولاستوديو أوبرا موسكو حتى توفي سنة ١٩٢٨
- أشهر كتبه كلها : حياتي في الفن - قد ترجمته - ثم اعطاد الممثل

مقدمة المترجمة

عندما كان كرونستاتين ستاناسلافسكى يكتب كتابه الكبير « حياقي في الفن » كان لا يترك مناسبة يعرض فيها بالحديث عن الطريقة المثلى لتعليم الممثل كيف يجيدفته ويتمكن منه ، إلا أفضل إرجاء تفصيل هذا الحديث إلى كتابه هذا « إعداد الممثل » الذى لم يكن قد كتبه بعد . . . والذى فكر نهائياً فى كتابه وهو يزور فنلندة سنة ١٩٠٦ : وذلك حينما جلس فوق إحدى الربوات المشرقة على مياه الخليج ، وراح يفكر فى ماضيه فى التمثيل بعد تلك الفترة الحالكه ، التى مر بها مسرح الفن ؛ وسكو بعد وفاة تشيكوف ، وبعد سقوط مسرحيات ميترلنك العظيم التى قام بإخراجها ستاناسلافسكى نفسه ، وبعد أن خيل إليه أنه لم يبلغ ما كانت تنوق إليه نفسه من السمو والارتفاع إلى ذروة الفن الصحيح الصادق . . . مما يصفه لنا فيقول :

« . . كل ذلك كان يقيمنى ويقعدنى . . بل كان ينتزع منى تقىى بنفسى ويطوح بها فى بيداء القنوط ، ويجعلنى أبدو فى عيني شخصا متخشباً ولا حياة فيه . . . لقد جعلت أشطح بفكرى فوق تلك الربوة المشرقة على البحر ، أهم بفكرى فى ماضى الفن جميعه . لقد كنت أعجب أين غاص غرامى بخلق المعجزات فى عالم الفن . . وكيف . . وأين أستطيع أن أكتشف الكهف الذى اختبأ فيه قى فلا يريد أن يرى وجهى . . . »

« لقد جعلت أستعرض ماضى خطوة خطوة ، فتبينت رويداً رويداً أن المحتويات الداخلية التى كنت أضعها فى الدور فى المدارج الأولى من خلقه ثم المحتويات الداخلية التى كانت تتولد فى روحى بمضى الزمن بعد ذلك كانت تختلف فى الحالين اختلافاً شديداً ، بل اختلافاً هو أبعد مما بين السماء والأرض لقد كان كل شيء فى الحالة الأولى يصدر عن صدق داخلى ، أعنى عن إحساس داخلى صادق ، إحساس جميل مثير . . أما الآن فكل ما تبقى من هذا الإحساس

الصادق العميق فهو وقفته الخالية التي لفتحها الريح . . . جمجمته العارية ذات
العينين المنقوبتين والآف الطائر ... الرفات والرماد . . . تراب اللي العالق
بنوافد الروح . . .

« لقد نسيت الآن الإحساس بالصدق . . ذلك الإحساس الذى هو
العنصر الأساسى . . بل الموقظ . . بل المحرك ، بل الرفاعة التى ترفع حياة
الدور ، وتبعد عنه الافتعال والمظاهر الآلية والصبغة المصطنعة
والحرركات المتكلفة . . .

« فيأتى ماذا كان فى وسعى أن أفعل ، وكيف كان يجب أن أنفذ أدوارى
من العطب الذى مسخا وشوه جالها ، والتحجر الروحى الذى طرأ عليها
واستبداد العادة الظالمة التى جعلت تمثيل شعوذة آلية بعيدة عن الصدق ! لقد
كانت تواجهنى حاجة ماسة إلى مكياج روحي قبل كل حفلة ، لأن المكياج
المادى وحده لم يكن شيئاً مذكوراً إلى جانب هذا المكياج المادى المفقود
وكان لابد لخلق هذا المكياج من معرفة السبيل إلى دخول الهيكل الذى لا يمكن
فى غير جوه الروحى ممارسة عملية الخلق .

« . . . وفى أثناء قيامى بتمثيل أحد الأدوار التى مثلتها مراراً وتكراراً
من قبل حدث فجأة ولغير سبب واضح أن أدركت المعنى الداخلى للصدق ،
هذا المعنى الذى كنت أعرفه منذ زمن طويل ، والذى مؤداه أن القدرة على
الخلق فوق خشبة المسرح تتطلب — أول ما تتطلب — ظرفاً خاصاً سوف
أسميه : الجو أو المزاج الخلاق . وقد بحثت له عن اسم آخر خير من هذا
الاسم فلم أجد ؛ ولقد كنت أعرف هذا بالطبع قبلاً ذلك ؛ ولكنى . لم أكن
أعرفه إلا معرفة ذهنية فقط ، أما منذ هذه الليلة فقد دخلت هذه الحقيقة
فى كيانى كله وأخذت أدركه لاروحي فقط ، ولكن بجسمى أيضاً .
والإدراك عند الممثل ليس معناه أن يدرك بعقله فحسب ، ولكن معناه أن
يحس .. أن يشعر ، ويشعر بحسه كله . . ولهذا السبب يمكننى أن أقول :
لأتى أدركت فى هذه الليلة لأول مرة بعد غياب طويل ، حقيقة كنت أعرفها

من عهد بعيد . ولقد فهمت أن هذا الجو أو هذا المزاج يأتي للممثل العبقري طائفا مختارا ، ومن تلقاء نفسه ، وهو واقف على خشبة المسرح . ويأتي إليه في جميع كاله وفي كل خصوبته . أما ذوو المواهب القليلة . وبالأحرى قراء المواهب ، فلا يتيسر لهم إلا في النادر ...

..... وإنى لأسائل نفسي : أليس ثمة وسائل فنية مصطلح عليها لخلق هذا المزاج الخلاق ، حتى يمكن للإلهام أن يظهر بصورة أكثر مما تعود أن يتنزل به ؟ ،

ومن هذه المقطعات الطويلة يرى القارىء أن المقدمة الحقيقية لهذه الترجمة لكتاب « إعداد الممثل » هي كتاب المؤلف نفسه : حياتي في الفن . وكتاب « إعداد الممثل » هو أول كتاب عمل فيما نسميه بحق : « كتاب نحو التمثيل » ، أو قواعده ودروسه التي لا يمكن أن يتمكن مثل من فنه المسرحي إلا إذا وطاها ، وحرص على دراستها دراسة عميقة تطبيقية مستوفاة . وأم ما يهدف إليه الكتاب هو ما جاء في ثنايا المقطعات السابقة من كتاب حياتي في الفن . . هو الإحساس بالصدق والممثل يؤدي دوره ثم العمل على توفير المزاج أو الجو الخلاق في أثناء التمثيل . . وذلك بالبعد عن التمثيل الآلي والقوالب الزائفة التي يلجأ إليها الدجالون المشعوذون ممن يحترفون حرفة التمثيل لكي يصفق لهم الجمهور ...

على أن للإحساس بالصدق طرقا طويلة شاقة لا يمكن لتحقيقها أن يتلو القارىء هذا الكتاب ، ثم يحسب أنه العالم المتضلع في فنون التمثيل . . إن كل درس من دروس الكتاب شيء غريب علينا . . ولا بد من التطبيق العملي الواعي لفهم ما يريده المؤلف . . ثم كيف توفر على خشبة المسرح هذا المزاج الخلاق الذي يخلق المعجزات ؟ إن لذلك أيضاً طرقاً طويلة شاقة يجب أن يعي الممثل رأى المؤلف فيها ، ثم يصبر للتطبيق عليها ومناقشة أساتذته وإخوانه فيها . . والرجوع إلى هذه القلة القليلة من عباقرة التمثيل

عندنا، من حققوا هذا المزاج الخلاق فوق خشبة المسرح ومعركة الأدوار والروايات التي حققوها . . . ولماذا كان يصعب عليهم أحيانا أن يوفروا لأنفسهم ولزملائهم هذا الأساس الصادق ، وذلك المزاج الخلاق الذين يتحدث عنهما المؤلف نفسه . . . ستأسلافسكي العظيم . . . الذي اتخذ من : شخصية تورسوف دريئة ينجيـه ورامعا وهو يلقي تلاميذه دروس وتطبيقات وفلسفات هذا الكتاب . . .

إن للمؤلف يريد أن يكون التمثيل فنا ، فما السبيل إلى ذلك ؟

وهو يحدثنا عن الخيال أو التخيل في خدمة الممثل ، فكيف تتوفر نعمة التخيل ، وما هي الوسائل والمعايير التي يمكن أن يصل بها الممثل إلى التخيل قبل أن يدخل خشبة المسرح ، وحين يقف عليها ، ليزن كل شيء بميزانه الصحيح ، ولتكون كل حركة من حركاته شيئا صحيحا روحانيا سليما ، لا يتلف تمثله ، ولا يمسح تمثيل الآخرين ؟

وهو يحدثنا عن الانتباه وتركيز الانتباه لكي يتم اندماج الممثل في الجو الذي يقف فيه وهو يعطى إخوانه ويأخذ منهم . . . فما السبيل إلى ذلك ؟
والمؤلف يحذر الممثلين من توتر عضلاتهم وهم وقوف على خشبة المسرح يؤدون أدوارهم ، لأن توترها هذا أكبر أسباب خيبتهم في أداء هذه الأدوار . . . ثم هو ينصحهم لهذا السبب بتعلم الطرق التي يمكنهم بها أن يرخوا عضلاتهم . . . فكيف ؟ . . .

وهو ينصح بتقسيم الدور إلى وحدات وأهداف حتى لا يتخمد الدور صاحبه إذا (أكله !) مرة واحدة . . . وهو يقول إن لكل وحدة هدفا . . . ومن هذه الأهداف كلها يتألف الدور . . . ومن أهداف الأدوار كلها يتألف هدف المسرحية . . . والممثل الذي لا يعرف هدف المسرحية التي يشترك في تمثيلها غير جدير مطلقا بالوقوف على خشبة المسرح . . . وهذا تحذير جدير بالدرس طبعا . . . فكيف ؟

وهو يفرد فصلاً راتماً ليحدثك عن وجوب الإيمان بما تقوم بمثليه ، ثم الإحساس بالصدق فيما تقوله وأنت واقف على خشبة المسرح ، فبماذا تحقق هذا الإيمان ؟ .. وهل هناك سبيل تحطك تنفى أنك تمثل مسرحية خلقها المؤلف حلقاً ؟ ... وكيف تتوسط بين المسرح الذى تقف فيه وبين الإيمان بأن ما تمثله هو حقيقة لا ريب فيها . وأنت تنقص الشخصية التى تمثلها حقاً ؟

ومن أئمن فصول الكتاب ذلك الفصل الذى يتحدث فيه المؤلف عن الذاكرة الانفعالية التى يستعين بها المؤلف على إشاعة الحياة والصدق فيما يقوم بمثليه ، وإن كان يمثل دوره للمرة المائة بعد الآلاف ؟ .. فكيف ؟ ما أروع حديثه فى هذا !

ثم يتحدث المؤلف عن وجوب الاتصال الوجدانى بين الممثلين وموقوف على خشبة المسرح ، وينبه إلى أن الممثل الذى يترك زملاءه فى ناحية ويكون ذهنه (شاطحاً) فى ناحية أخرى ، هو كالشاة الضالة التى يأكلها الذئب أو كالنغمة الناشز التى تمسخ اللحن كله .. أو كالحجر المحش الذى يتسبب فى انهيار البنيان جميعه .. ولكن للاتصال الوجدانى قواعد وأسس لا يمكن تحقيقها بمجرد معرفة عنوان الفصل .. إن دراستها واجبة وعلى الإلمام بها يتوقف نجاح الممثل إذا أراد أن يكون شيئاً فى دنيا التمثيل .

ويسعد المؤلف فصلاً ليتحدث فيه عن « التكيف » أى كيف يتكيف ويتأقلم لكل حالة من حالات الدور والرواية نفسها بحيث يندمج فى تيار الأدوار كلها .. دوره هو نفسه وأدوار زملائه .. حتى يكون نغمة متزنة منسجمة لا تشوّر فيها ... إن الممثل الذى لا يحسن كيف يتكيف لكل موقف ولكل خطوة فى المسرحية وفى الدور ، غير جدير بالانتماء إلى فن التمثيل . إن فوق النصّ وفى أثناء التمثيل تجري تيارات روحية لا بد أن ينحرف للممثل فيها ويكون جزءاً منها ... فاهى هذه التيارات التى إن جهلها الممثل لم يحسن كيف يتكيف ! ؟

ثم يتحدث المؤلف عن القوى الداخلية التي تعمل في نفس الممثل ...
القوى الإبداعية التي تخلق المعجائب فوق خشبة المسرح ، والتي كثيراً
ما تقتل المسرحية وتميت جميع الممثلين إذا كانت قوى تقوم على الغرور
والفردية وحب الذات .. فكيف توفر الجو لظهور هذه القوى وتطورها
وتهذيبها وجعلها قوى صالحة لا تشذ ولا تشرذ ولا تجور ؟ ... إنها آثمة
ما تزخر به نفس الممثل الصالح .. والكثرة الذي يجب أن يتولاه بالرعاية
والتنمية ... ؟ فما هي ... ؟ وكيف نمهد لها لكي تظهر في أروع مجاليها ولكي
توقى أكلها الجليل الخير البائع ؟

وفي كل مسرحية خط فعل متصل .. خط يشبه الخيط الذي ينتظم
جواهر انعقد كلها . وهذا الخط هو الذي يلم أشات الحوادث والوقائع
التي تتألف منها الرواية .. ويتألف منها بالتالي الفعل المسرحي أو الـ Action
والممثل الذي لا يعرف وحدات دوره وهدف الرواية ، يضل كثيراً عن
خط الفعل المتصل هذا .. وهو في ضلاله عنه يتلف دوره ويتلف أدوار
زملائه أيضاً ، فما هو هذا الخط الذي له كل تلك الأهمية يا ترى ؟

ويعود للمؤلف إلى الحديث عن حالة الإبداع الداخلية حديثاً يختلف عن
حديثه السابق القوى الداخلية التي تعمل في نفس الممثل ... فما هي حالة
الإبداع هذه ، وإلى أي حد تعد القوى للحالة الداخلية المذكورة ، وإلى
أي حد أيضاً تعد أساساً هاماً لنجاح الممثل وجعل تمثيله فناً راقياً سامياً
يأخذ بجماع القلوب ؟

ولكل دور ولكل مسرحية هدف أعلى ... فما هو الهدف الأعلى
للدور بخاصة ؟ ولماذا يجب على كل ممثل أن يعرف الهدف الأعلى لدوره ،
وما يربط هذا الهدف بأهداف الأدوار الأخرى ؟ وكيف يخفق الممثل في
أداء دوره إذا لم يلم بهذا الهدف ؟ وكيف تفشل المسرحية إذا غابت عن
الممثلين أهدافهم ، ثم هدف المسرحية نفسها ؟ وكيف ينتظم خط الفعل
المتصل هذه الأهداف كلها ؟ !

ويقف بنا المؤلف عند مشارف العقل الباطن مرة ، ثم يخوض بنا في غياهبه ، ليحدثنا عن عالم الأعاجيب المكنون الذى يمد الممثل بأتم ذخائره ويجنبه المصاعب أحياناً ، كما يفرقه في لجة المصائب أحياناً .. فكيف ؟ وما هى التجارب التى يروىها المؤلف عن هذا التيه ، وما فائدة هذا كله للممثل الذى يريد أن ينفذ فى فنه ؟

.. .

وبعد ... فما كان أعظمها متعة تلك الرحلة الطويلة الجميلة التى قضيناها فى نقل هذا الكتاب ، وما كان أعظم إخلاص الزميلين المترجمين فى نقله ، والحرص على أن يكون أميناً علياً أقرب ما يكون إلى الأصل ... ولشد ما أنعتبهما أنا فى ذلك .. وما أكثر ما كان يحدث الجدل بينى وبينهما حول كثير جداً من مصطلحات هذا العلم الجديد الذى سيعرفه العالم العربى لأول مرة فى هذه الترجمة . . وما أشد ما كان صدرهما واسعاً رحباً ونحن نتفق آخر الأمر على هذه المصطلحات التى ستكون دائماً (فى عقننا) وسنكون دائماً مسئولين عنها وهى تدرس فى المعهد الذى أشرف بالالتحاق إليه ، وما أعظم سعادتي بأن تتبع هذه الترجمة لإخوانى الأساتذة وأبنائى الطلبة مرجعاً هاماً عرفه العالم أجمع وتكتب عليه جميع معاهد التمثيل والفرق التمثيلية المحترمة فى أوروبا وأمريكا والعالم المتحضر يدرسون ويتعلمون مما فيه ، لا يستكبرون عليه ، ولا يضيّقون به ، ولا ينعضون من شأنه ، بل يعترفون بأنه كتاب حدد معالم هذا العلم وأرسى قواعده ، وانتقل به من نطاق الشعوذة . . وإن شئت فقل من نطاق الاجتهاد .. إلى نطاق العلوم المعترف بها جميعاً .

الفصل الأول

الامتحان الأول

(١)

لقد كنا نشعر باغتياب ونحن ننظر أول درس لنا مع مديرنا المخرج تورسوف . ولكنه جاء إلى حجرة دراستنا ليعلن إلينا ما لم نكن نتوقعه ، جاء ليقول : أنه يرغب ، لكي يزيد معرفته بنا أن يتقدم كل منا بتمثيل قطع يختارها بأنفسنا من تمثيلات مختلفة . وكان هدفه أن يرانا على المسرح ومن خلفنا المنظر ، وقد عملنا مكياجنا ، وارتدينا ملابس أدوارنا ، ووضعت على المنضدة جميع الأدوات وقطع الأثاث اللازمة . وقد أضاف قائلا :

وحينئذ فقط يكون من الممكن الحكم على طاقمكم المسرحية .

وقد رحب بهذا الاختبار للفرح في أول الأمر عدد قليل منا ، وكان من بين هذا العدد القليل رجل ملء في مستقبل العمر يدعى « جريشا جوفوركوف » ، سبق له أن مثل أدواراً في بعض المسارح الصغيرة ، وفنائه جميلة شقراء طويلة القامة تدعى « سونيا فيليا منوفا » وشاب نشيط كثير الكلام اسمه « فانيا فيوتسوف » ،

وأخذ كل منا بالتدريج يعود فكرة هذا الاختبار الذي ينتظره ، وبدأت أعضاء المسرح الأرضية تزداد إغراء ، وسرعان ما بدت لنا أهمية العرض التمثيلي الذي ستقدمه ، وظهر لنا نفقه ، بل ضرورته .

وعندما شرعنا نختار القطع التي سنمثلها ، كنا أنا وصديقان من أصدقائي ، هما « بول شوستوف » و « ليوبوشتشين » متواضعين ، ففكرنا أن نقدم شيئاً من الكوميديا الخفيفة أو الفودفيل ، ولكننا سمعنا كل من

حولنا يردد أسماء كثيرة مثل جو جول واستروفسكي وتشيكوف وغيرهم .
ووجدنا أنفسنا على غير وعي منا ، نخطو في طموحنا خطوات إلى الأمام ،
وأنا نستطيع أن نقدم شيئاً رومانياً بملابس الدور وبالشعر المنظوم .

وكانت شخصية موزارت تستهويني كما كانت شخصية سالييري تستهوي
ليو ، أما بول فقد فكر في دون كارلوس ، ولكن سرعان ما بدأنا نقاش
إمكان تمثيلنا لشيء من شكسبير . ووقع اختياري أنا شخصياً على عطيل
فلما وافق بول على القيام بدور ياجو كان كل شيء قد تم . وعندما كنا نقادر
المسرح قبل لنا إنه تحدد الغد موعداً لأول تداريننا .

وعندما وصلت إلى بيتي متأخراً ، أخذت نسختي من رواية عطيل
وجلس على أريكتي جلسة مرحة ، ثم فتحت النسخة وشرعت في القراءة .
ولم أكد أكل صفحتين حتى تملكنتي رغبة شديدة في أن أمثل ، وأخذت
يداي وفراعاي ورجلاي ووجهي وعضلات هذا الوجه وأشياء في أعماقي
تتحرك جميعها بالرغم مني وشرعت أقرأ النص في صوت خطابي ، ونجاة
اكتشفت قصاصة ورق عاجية فأنبتها في حزامي كما يثبت الخنجر ، واتخذت
من « فوطتي » البيضاء ذات الوبر شيئاً يقوم مقام الممامة ، كما اتخذت من
ملاءات الفراش وأغطيته عباءة لي وجعلت من مظلي ما يشبه السيف ، ولما
لم يكن عندي درع فقد خطر لي أن في حجرة الطعام التي تلاصق حجرتي صينية
كبيرة فأنخفتها درعاً ، وما أن أمسكت بالدرع في يدي حتى شعرت أنني عارب
أصيل . ومع ذلك فقد كان مظهرى العام مظهر الرجل المتحضر الذي يعيش
في العصر الحديث ، بينما كان عطيل رجلاً إفريقي الأصل ولا بد له من شيء
يوحي بجذاته البدائية ، شيء يشعر بأن عطيلاً ينطوي في أعماقه على ما يشبه
النمر ، ولكي أستعيد إلى ذاكرتي مشية هذا الحيوان ولكي أستوحها وأقلدها
تقليداً متقناً فقد شرعت أقوم بمجموعة كاملة من التمرينات البدنية .
وشعرت بعد قيامي بالكثير من هذه الحركات بأنني أحرزت درجة

رفيعة من النجاح ، واشتغلت ما يقرب من خمس ساعات دون أن أشعر بمرور الزمن ، وجعلنى هذا أدرك أن ما أهتمه كان حقاً وشيئاً واقعياً .

- ٢ -

واستيقظت فى الصباح متأخراً عن عادتي فاندفعت أرتدى ثيابي ثم أسرعت إلى المسرح ، وعندما دخلت حجرة التدريب حيث كان الجميع فى انتظارى شعرت بحرج شديد للدرجة أنى بدلا من أن أعذر قلت فى غير اكتراث : « يبدو أنى تأخرت قليلا ، وعند ذلك نظر إلى رحمانوف مساعد المدير نظرة طويلة فيها ما فيها من اللوم ، ثم قال :

كنا نجلس هنا طول الوقت فى انتظارك وأعصابنا تكاد تنفجر من الغضب ، ثم أنت تأتى لتقول : « يبدو أنى تأخرت قليلا » لقد جئنا جميعاً إلى هنا وكلنا حاسمة للعمل الذى ننتظر إتمامه ، والآن وبسببك أنت تلف مزاجنا هذا وخذت جميع مشاعرنا . إن من الصعوبة بمكان استثارة الرغبة التى تستطيع الخلق والإبداع ، بينما قتل هذه الرغبة من أسرار الأمور . إن الإنسان حر فى عمله الشخصى يغير ويبدل ما يحول له ، ولكن بأى حق يسمح الإنسان لنفسه بأن يعطل عمل جماعة بأكملها ، إن الممثل ليس أقل من الجندى فى وجوب خضوعه لنظام صارم كأنه من حديد .

ونظراً لأن هذا أول خطأ يقع فيه أحدهنا فقد قال رحمانوف : إنه سوف يقتصر فيه على مجرد توجيه التوبيخ ولن يدرج هذا فى لوحة التعليمات الموجهة إلى الطلبة ، على أن أعذر على الفور للجميع ، على أن تكون القاعدة فى المستقبل الحضور إلى التدريب قبل البدء فيه بربع ساعة ، وحتى بعد اعتذارى لم يكن رحمانوف راغباً فى مواصلة العمل ، وذلك أنه قال : إن أول تدريب لنا هو حادث مهم فى حياة الفنان ، وإن واجبه أن يحتفظ لهذا التدريب بأجل أثر يمكن استخلاصه منه . وقد أفسد إهمالى تمرين اليوم ، وعليه ، فلنأمل أن يكون تمرين الغد شيئاً مذكوراً .

وتعمدت هذا المساء أن آوى إلى فراشى مبكراً إشفافاً من أن أشغل نفسى
بإعداد دورى، لكن عيني لم تلبث أن وقعت على قطعة من الشكولاته فأذبتها
فى شيء من الإبهة، وحصلت بذلك على سائل نى اللون كان من السهل على
أن أعطى به وجهى وأن أبدو فى هيئة مغربى، وعندما وقعت أمام مرآتى لم
تمض برهة حتى أعجبت كل الإعجاب ببريق أسنانى، ولم ألبث أن تعلت
كيف أظهرها وكيف أحرك عيني حتى يظهر بياضها.

ولكى أستغل هذا اللكياج إلى غاية ما أستطيع كان على أن أرتدى ثيابى
وما كنت ألبسها حتى أغرتنى الرغبة فى التمثيل، ولكننى لم اخترع شيئاً جديداً
وإنما أعدت ما صنعت بالأمس، وبهذا بدا لى أن تمثلى لم يسر إلى غايته، ومع
ذلك فقد أدركت أنى رجحت شيئاً من فكرتى عما ينبغى لعطيل أن يكون.

وكان اليوم موعد تدريبنا الأول، وقد وصلت قبل الموعد المحدد بوقت
طويل، واقترح علينا مساعد المدير أن نضع خطة مناظر ناباً أنفسنا وأن نرتب
الآثاث اللازم، ولقد وافق بول لحسن الحظ على ما كنت أقترحه، فقد كان
كل ما همه هو الناحية الباطنية فى شخصية ياجو، أما أنا فقد كانت النواحي
الخارجية فى الشخصية هى التى تثير عندى اهتمام كبيراً. إنها لا بد أن تذكرنى
بحجرتى الخاصة التى لم أكن أستطيع أن أستعيد إلهامى دون أن يكون كل
ما فيها ماثلاً أمامى، وعلى الرغم من المجهود الكبير الذى بذلته لكى أعتقد
أنى فى حجرتى الخاصة، فإتنى لم أستطيع أن أنجح فى إقناع نفسى بذلك، بل لم يزد
هذا المجهود على أن أثر فى تمثلى وذهب برواته.

وقد كان بول قد حفظ دوره كله عن ظهر قلب، أما أنا فقد كنت أقر أدورى
من نسخى أو أحاول أن أردد ما يقرب من جملة الأصلية دون النظر فى النسخة.
ومن الغريب أن الكلمات لم تكن تسعفى، بل الواقع أنها كانت تشغلى لدرجة

أتى كنت أفضل لو أتى استغيت عنها تماماً ، أو لو أتى اختصرتها إلى النصف ، ولم تكن الكلمات وحدها هي التي تشغلي على هذا النحو بل لقد كانت أفكار الشاعر كذلك غريبة عني . بل كان الفعل في صورته المقتضبة هذه يسلبني تلك الحرية التي كنت أشعر بها في حرقى الخاصة .

وأسوأ من ذلك كله أتى لم أكن أستطيع أن أتبين صوتي ، وفضلاً عن هذا لم يكن المنظر الذي صنعتته ولا الخطة التي رسمتها ، ما يمكن أن ينسجم وتمثيل بول ، وإلا قل بربك كيف كان يمكنني مثلاً ، أن أظهر في مثل هذا المشهد الهادي نسبياً بين عطيل وبين ياجو تلك اللحظات الخائفة البراقة المنبثقة من ثناياي ، أو كيف كانت حدقتاي تدوران في محاجرهما ، ما كان يجعلني أندمج في دوري ، ومع ذلك فلم أستطع أن أخرج عن أفكاري التي حددتها والتي تنحصر في كيفية تمثيل هذه الطبيعة البدائية التي فهمتها عن شخصية عطيل ، كما أتى لم أستطع كذلك أن أحرر من أسر هذا المشهد كما رتبته في منزلي ، وربما كان السبب أنه لم يكن عندي شيء آخر أستبدله به ، ولقد قرأت نص النور على حدة ، وقت بتمثيل الشخصية على حدة أيضاً دون أن أربط بين النص وبين الشخصية بسبب . لقد كانت الألفاظ تعوق التمثيل كما كان التمثيل يعوق الألفاظ .



وعند ما قمت بتمثيل النور في بيتي في ذلك اليوم كنت لا أزال على ما أنا عليه من مفهومه القديم دون أن أستحدث فيه شيئاً جديداً ، فلماذا ياترى كنت لا أزال أكرر نفس المناظر ونفس الطرق ؟ لماذا كان تمثيل بالأمس هو نفس ما أمثله اليوم وما سوف أمثله غداً ، هل جف معين خيالي أم أتى ليس لدي مذخور غير ذلك أستمد منه ؟ ولماذا كان عملي يسير أول ما يسير قدماً ثم إذ هو يقف بعد ذلك عند نقطة واحدة لا يتعداها؟ وبينما كنت أفكر في كل هذه الأشياء كان بعض الزملاء في الحجرة المجاورة يتجمعون لتناول الشاي

ولكيلا أشغل نفسى عنهم كان على أن أنتقل إلى مكان آخر من الحجرة ،
وأن أردد كلماتى فى صوت رقيق ما أمكن ، حتى لا يسمعى أحد .

ولشد ما كانت دهشتى عندما تبينت أن هذا التغيير قد حولت من أفكارى
لقد اكتشفت بذلك سرا لم أكن أظن إليه ، وهو ألا اتقى عند نقطة واحدة
درة طويـلة ، لأنى لو فعلت لظلت أكرر الأشياء المألوفة التى لا يفهمها أحد .

وشرعت فى تدريب اليوم ، ومنذ بدايته ، أرتجل كلامى . ولا بد من
أن أمشى هنا وهناك جلت على مقعد وأخذت أمثل دورى من غير إشارات
أو حركات ودون ما تقطيب للوجه أو تحريك العينين ، فإذا حدث ؟ لقد
اختلط على كل شىء فى الحال . إذ نسيت النص ونسيت النطق ونسيت الإلقاء
التي تعودت عليها ، وهنا توقفت ، ولم يبق أمامى إلا أن أعود لطريقتى القديمة
فى التمثيل ، بل للمشكلة القديمة نفسها حين لم أكن أستطيع أن أسيطر على
الطريق التى أودى بها دورى لأنها هى التى كانت تسيطر على .

ولم يأت تدريب اليوم بشىء جديد . على أنى بدأت أعود على المكان
الذى كنا نعمل فيه وعلى الرواية التى كنا نقوم بتمثيلها ، وفى أول الأمر
لم تكن طريقتى فى تصوير شخصية المخرج تنسجم مع شخصية ياجو كما كان
يقوم بها بول ، أما اليوم فيبدو أنى نجحت بالفعل فى التوفيق بين الشخصيتين ؛
وعلى أى حال لقد شعرت بأن أوجه الخلاف كانت أقل حدة .

كان تدريبنا اليوم على النص الكيرة . وكنت قد اعتمدت على التأثير الذى
يخلقـه جو هذه النصـة ، فإذا حدث ؟ لمتى لا بد من أن أجد نفسى فى بريق

الأضواء، وبين أجنحة المنصة ذات الضجيج المتلكة بالمناظر المثيرة وجدتني في مكان موحش قليل الإضاءة . لقد كانت المنصة بتمامها تبدو عارية ومجردة من كل شيء، ولم يكن عليها غير بضعة مقاعد بسيطة من الخيزران إلى جوار مصابيح الضوء الأرضية لتحديد خطوط المشهد العامة . وكان إلى اليمين صف من الأضواء، وما كدت أخطو بضع خطوات فوق المنصة حتى لاحظت أمامي فتحة القعد الهائل الذي يطل على الصالة من المنصة ومن ورائها ضبابية عظيمة من الظلام الذي لا نهاية له . وكان هذا هو أول أثر يتركه منظر المنصة في نفسي وأنا أحس به من خلقي .

وهتف أحدهم : « ابدأ »

وكان المفروض أن أدخل إلى حجرة عطيل التي حددتها هذه المقاعد الخيزرانية ، وأن آخذ مكاني على واحد منها ، إلا أنني بعد أن جلست على أحدها ظهر أنه ليس المقعد الذي كان ينبغي أن أجلس عليه ، ولم أكن قادراً حتى على تمييز « الميزانسين » أو الحطة التي رسمت لنا ، وبقيت فترة طويلة عاجزاً عن الملاممة بين نفسي وبين ما يحيط بي . بل لم أكن أستطيع أن أركز انتباهي فيما يدور حولى . وزاد الطين بلة أنني كنت أجد صعوبة في النظر إلى بول الذي كان يقف إلى جانبي ، وكانت نظراتي تتجاوزها إلى الصالة أو تفسر إلى ما وراء المنصة حيث حجرات العمل وحيث كان البعض يرون هنا وهناك وهم يحملون بعض الأشياء أو يطرقون بمطارقهم أو يتحاورون ويتناقشون . والغريب أنني واصلت الكلام والتأمل بطريقة آلية ، ولولا ما بذلته من قبل ، في منزلي من التمرينات الطويلة التي لفتنتني طرقاتاً معينة لكنت قد توقفت منذ السطور الأولى .

وقتنا اليوم بتدريب آخر على المسرح ، وكنت قد وصلت مبكراً وعزمت على أن أذهب مباشرة إلى المنصة التي كانت اليوم غيرها تماماً بالأمس ،

إذ كان ضجيج العمل يطرق السمع من كل ناحية . فقد كانت قطع الأثاث والمناظر توضع في أماكنها، وبعثاً حاولت أن أجد وسط هذه الفوضى الهدوء الذى تعودت أن أجده وأنا أقوم بالدور فى منزلى ، وكان أول مايجب على عمله هو أن أوفق بين نفسى وبين مايحيط بى من أشياء جديدة ، فذهبت إلى مقدمة المسرح وألقيت نظرة فاحصة على هذه الهوة المخيفة التى خلف الأضواء محاولاً أن أحقق معها نوعاً من الألفة بالعودعائها ، وتحرير نفسى من قبضتها التى تكاد تجذبى إليها ، ولكننى كنت كلما حاولت ألا ألقى بالا إليها زاد تفكيرى فيها ، وفى أثناء هذا تماماً أسقط أحد العمال المارين بجانبى علبة من المسامير . وهنا بدأت أساعده فى التقاطها ، وما أن صنعت ذلك حتى اعترانى نفس هذا الشعور اللذيذ الذى يعترى الإنسان وهو فى منزله ، ولكن المسامير لم تلبث أن التقطت وإذا بى أعود من جديد إلى ما كنت أشعر به من الانقباض والرهبة من سعة هذا المكان .

وهنا باشرت بالنزول إلى الأوركسترا ، وبالأحرى المكان المعد للفرقة الموسيقية . وبدأت تدريبات على مشاهد أخرى ، ولكنى لم أستطع متابعتها لأنى كنت أنتظر دورى فى كثير من تريبص والقلقى ، ولهذا الفترة من الانتظار جانبها الحسن ، فهى تنتهى بك إلى مثل هذه الحال التى كل ما تستطيع أن تفعله فيها هو الشعور بالشوق إلى اللحظة التى يأتى فيها دورك لتمارس الشيء الذى تخاف منه .

وعندما جاء دور الفعل صعدت إلى المنصة حيث أعد منظر تخطيطى جمعت قطعه من أثاث روايات مختلفة ، وكانت أجزاء المنظر قد وضعت فى غير مكانها ، كما كانت جميع قطع الأثاث سببة التنسيق . ومع ذلك كان المظهر العام للسرحة عندما أضى مريحاً وساراً حتى لقد شعرت كأننى فى منزلى وفى نفس الحجرة التى أعدتها لعطيل . وفى شيء كثير من أعمال الخيال استطعت أن أجد لونهاً من الشبه بين هذا المكان وبين حجرى الخاصة .

ولكن الستار لم يكن يرتفع وتراعى أمامى صالة المتفرجين حتى وجدت نفسى تخضع من جديد لرهبة هذه الصالة وسلطانها. وفي الوقت نفسه أحسست بموجات أخرى من المشاعر الجديدة غير المتوقعة تضطرب فى نفسى . إن المنظر يحدق بالممثل فيحجز ما بينه وبين فضاء المسرح الخلفى ، فى حين تقع فوقه مساحات مطله شاسعة ، وفى الجوانب تقع الأجنحة (أو الكواليس) التى تحدد الحجرة ، وشبه العزلة هذا شيء سار، غير أن فيه ناحية سيئة، وذلك أنه يجعل إلتباه الممثل كله إلى الجمهور ، ثم لم تلبث أن برزت نقطة جديدة أخرى . فقد أدت بى مخاوفى إلى الشعور بما يلزمنى من إمتاع المشاهدين وإدخال السرور لى نفوسهم ، وقد كان هذا الشعور بالالتزام من ناحية أخرى عائقاً إلى عن الاندفاع بكلىتى فيما كنت أعمله . وبدأت أشعر بأننى أسرع فى كل من الكلام والفعل . وبدأت القطع المحببة الى من دورى تجرى سريعة كأنها أعمدة التلفراف التى يلحمها راكب القطار فى سرعة غاطفة، وكان أمراً محتوماً أن ينتهى الأمر بكارثة لو بدا منى أى شيء من التردد مهما قل .

ولما كان على أن أعد مكياجى وثيابى التى سأرتديها فى التدريب النهائى بالملابس فقد وصلت إلى المسرح اليوم أكثر تبكيراً من المعتاد . وقد خصصت لى حجرة ملابس جميلة كما أعطيت جلباباً باهر الألوان جديراً بأن يوضع فى متحف . وكان هو الجلباب الذى يرتديه أمير مراکش فى رواية تاجر البندقية ، وجلست إلى منضدة الزينة التى وضع عليها مختلف الشعور المستعارة (البروكات) . وقطع من الشعر ، وأوعية دهان اللك . والطلاء ، والطلاءات الشحمية ، والمساحيق ، وقد بدأت بوضع قليل من اللون البنى الداكن على وجهى بواسطة فرشاة ، غير أن اللون تجمد سريعاً بالدرجة أنه لم يكذب يترك أثراً ، وهنا حاولت أن أزيله بالفيلس ، إلا أنه لم يزل . وكانت النتيجة هى نفس النتيجة ، فوضعت اللون على إصبعى ثم وضعت على وجهى

فلم أكن أحسن حظاً ، ولم أحصل إلا على اللون الأزرق الخفيف ، وهو نفس اللون الذى حصلت عليه آنفاً ، والذى بدا لى أنه لا تقع فيه لما كياج عطيل ، ووضعت شيئاً من دهان اللك على وجهى ثم حاولت أن ألصق بعض الشعر ولكن اللك وحز جلد وجهى وخرا وانتفش الشعر بارزاً فوقه ، وشرعت أجرب باروكه بعد باروكه فكانت جميعها تبدو غريبة على وجهى بلا مكياج ، وعند ذلك حاولت أن أغسل هذا القليل من المكياج الذى كنت قد وضعت على وجهى ، ولكنى لم أكن على أى علم بطريقة إزالته .

وعند ذلك دخل حجيرتى رجل طويل القامة مهول الجسم يضع منظاراً على عينيه ويرتدى معطفاً أبيض اللون ، فالتحنى على وشرع يودى عمله فى وجهى . وكان أول ما صنعه أن أزال (بالفازلين) كل ما وضعت على وجهى ثم بدأ من جديد بالوان جديدة أخرى ، وعندما وجد أن الألوان جامدة غمس الفرشاه فى قليل من الزيت ، كما وضع شيئاً منه على وجهى ، فاستطاعت الفرشاه أن تنشر هذه الألوان عليه بسهولة ، وبعد هذا كله غطى وجهى كله بلون فاحم يليق تماماً ببشرة رجل مغربى ، وشعرت بأننى افقدت اللون الداكن الذى كانت تكسبني إياه الشوكولاته لأن لونها كان يجعل عيني وأسنانى يلمعان .

وعندما انتهى ما كياجى ولبست ملابس الدور رحلت أنظر إلى المرأة فسررت هذا الرجل صانع المكياج . كما سررت الأثر كله الذى تركه فى نفسى . وقد اختفت ثيابا ذراعى وزواياهما فى هذه الثياب القضاضة ، ووجدت أن كل ما اتخذته لنفسى من إشارات يلام . بصورة حسنة وهذا الرداء الذى ألبسه ، وجاء بول وآخرون إلى حجرة ملابسى وهنأونى على مظهرى ، وقد أعاد إلى أطروم الكريم ثقتى القديمة بنفسى . ولكنى عندما طلعت على المسرح أصابنى الاضطراب لما شاهدته من تغيير فى أوضاع الآثاث ، فقد برز أحد الكراسى

الكبيرة بصورة غير طبيعية بحيث ابتعد عن الحائط ، وكان عند منتصف المشهد، وكانت المنضدة شديدة القرب من مقدمة المنصة، وخيل إلى أنني وضعت للعرض في أحد المعارض، وفي أبرز مكان منه ، ومن فرط ما كنت فيه من إثارة جعلت أقطع المسرح ذهابا وجيئة ، وطفقت بمسكابنجرى في ثنايا ردائي، وأسلحتني على أركان الأثاث أو أركان المشهد . ولكن ذلك لم يمنعني من إلقاء كلمات إلقاء آليا ، ومن إظهار نشاط متصل على المنصة ، وعلى الرغم من هذا كله فقد بدا لي الأبد من أستمز إلى نهاية هذا المشهد، إلا أنني عندما وصلت إلى اللحظة الحاسمة في دوري خطر لي خاطر سريع ، وإذا أنا أقول لنفسي : إني أكاد أجمد فلا آتي بحركة . . . وعندها تملكني فرع شديد ، وتوقفت عن الكلام ، ولا أدري ماذا أرجعني ثانية إلى دوري لأمضي فيه بطريقة آلية . ولكن هذا أفتدني مرة أخرى . لقد كان رأسي عامرا بفكرة واحدة هي أن أتهى في أقصى سرعة ثم أزيل ما كياجي وأنطلق من المسرح .

والآن هانذا في بيتي فريداً وحيداً أعاني منتهى التعماسة ؛ ولحسن حظي جاء ليو لي زورني ، أقدر أنني في الصالة وهو يؤدي دوره ، وأراد أن يعرف مني كيف أدى هو دوره ولكنني لم أكن أستطيع أن أخبره بشيء ، إذ على الرغم من أنني شاهدت دوره الصغير أكن في الواقع أرى شيئاً، وذلك لأنني كنت مشغولاً بانتظار دوري ، وقد تكلم كلاماً عادياً عن الرواية وعن دور عطيل ، وكان مهتماً بصفة خاصة بتفسيره للحزن والصدمة التي كان المغربي يعانيها ، والدهشة التي استولت عليه ، إذ كيف تستطيع رذيلة كهذه أن توجد في مخلوقة جميلة مثل ديدمونة .

وبعد أن خرج حاولت أن أقوم بأداء بعض قطع من الدور على ضوء تفسيره ولكنني كدت أبكي ، فلقد كنت شديد الأسف على المغربي .

كان هذا اليوم هو يوم العرض . وظننت أنني أستطيع أن أرى مقدماً وبوجه الدقة ماعساه أن يحدث . وكان يملؤني شعور عدم الاكتراث التام حتى وصلت إلى حجرة ملابسى التي ماكدت أدخلها حتى بدأ قلبي يضرب ضرباً عنيفاً ، وكادت نفسى تنقث .

وكان أول ما أفرغنى وأنا فوق المنصة هو هذه المهابة غير العادية ، وهذا الهدوء وذلك النظام اللذان يسودانها ، وعندما خطوت من ظلة الكواليس إلى النور الباهر المنبعث من الأضواء الأرضية وعاكساته الرأسية ونطاقاته الدائرية شعرت أنني كأنما عثى بصرى ، كان البريق شديداً للدرجة أنه صنع ستاراً من الضوء بينى وبين الصالة ، وأحسست كأنما هذا السارحجز بينى وبين الجمهور . ومرت لحظة كنت أتنفس فيها بحرية ، ولكن عيني مالبثتا أن اعتادتتا الضوء واستطعت أن أنظر خلال الظلة ، وهنا بدأ خوفي من الجمهور واسترعا هذا الجمهور لنظري أقوى مما كان فى أى وقت آخر . وكنت على استعداد لأن أظهرهم على جميع مافى أعماق نفسى وأن أقدم لهم كل ماعندى ، إلا أنني ما شعرت من قبل قط بفراغ هذه الأعماق كما كنت حينئذ . لقد كان المجهود الذى حاولت أن أبذله لى أعتمر كل ماعندى من عاطفة ، وعجزى عن صنع المستحيل قد ملأنى بالخوف وجعلاً وجهى ويدي تتحولان إلى صخر أصم ، وقد أنفقت جميع قواى فى محاولات غير مثمرة ولا طيعية . وأخذ حلقى يتقبض ، وأخذت تبرات صوتى كلها تبدو كأنها ترتفع إلى طبقة أعلى مما يجب . وأخذ العنف يسود يدي وقدمي وإشاراتي وحديثي جميعاً . حتى شعرت بالعار عند كل كلمة وفى كل إيماءة ، وعلت وجهى حمرة النجل ، وأطبقت يدي فى عنف وضغطت نفسى إلى ظهر المقعد الكبير . لقد كنت أنحدر إلى هاوية الفشل ووجدت نفسى وقد تملكها الغضب فجأة مما كنت أشعر به من اليأس ، ومضت بضغ دقاتى أنقطع ما بيني

وبين كل شيء خلالها ، ثم أطلقت هذه العبارة المشهورة : دماً . . يا جو . .
دماً ، وكنت أشعر في هذه الكلمات بكل ما يمكن أن يصيب روح الإنسان
الواثق من أذى . وجأه برزلا كرتي تفسير ليو لدور عطيل فأثار مشاهري
وفوق هذا فقد كان يخيل إلى أن المستمعين كأنما تيقظت أحاسيسهم لمدة لحظة
عابرة ، وكان ثمة مهمة تسرى خلال القاعة .

وفي اللحظة التي شعرت فيها بهذا النجاح أحسست نوعاً من الطاقة يغلي
في دمي ، ولست أذكر كيف أتممت المشهد ، وذلك لأن الأضواء الأرضية
والفجوة المظلمة قد اختفت جميعاً من وعيي ، وكنت متحرراً من كل خوف
وأذكر أن بول كان مدهوشاً في بادئ الأمر للتغيير الذي لاحظته على ، ثم
لم يلبث أن أصابته العدوى فراح يؤدي هو الآخر أداءاً طليقاً لا يقف بسبيله
شيء . وعندما أسدل الستار دوى في القاعة تصفيق الاستحسان . وهنا
شعرت بالثقة تملأ قسبي .

وفي قرة الاستراحة ذهبت إلى صالة المنفرجين وعلى سماء النجم الزائر
والممثل العظيم ، وأنا أتناظر بمظهر عدم الاهتمام أو المبالاة ، واخترت لنفسى
مقعداً في الأوركسترا (مقاعد الفرقة الموسيقية) حيث يمكن أن يراني فيه
المخرج ومساعدته ، وذلك رجاء أن يدعوني أحدهما ليعلق تعليقاً طيباً على
أدائي . ثم اشتد نور الأضواء الأرضية وارتفع الستار . وفي لمح البصر هبطت
إحدى الطالبات واسمها ماريما مالوتسكوكا بضع درجات من السلم ثم سقطت
على الأرض تتلوى من الألم وتصرخ قائلة : « النجدة النجدة » ، وذلك بطريقة
ارتعدت لها فراصبي ، ثم وقعت بعد ذلك ونطقت بضع كلمات ، لكنها كانت
ترسلها في سرعة خاطفة بحيث تعذر على أن أفهم ما قالت ، ثم توقفت في
وسط كلمة من كلماتها وكأنها قد نسيت دورها وغطت وجهها يديها ، ثم

مرقت مسرعة بين الكواليس ، ونزل الستار بعد قليل ، لكن صرختها كانت لا تزال ترن في أذني . يكنى أن يدخل شخص ، يكنى أن يقال كلمة واحدة . حتى يدب الشعور في كل شيء . : لقد خيل إلى أن المخرج في هذه اللحظة قد التهب إحساسه . وأى غرابة في هذا ؟ أما صنعت أنا الشيء ذاته بتلك العبارة الآتية . « دماً ! يا جو .. دماً ! » وذلك عندما كنت أسطر على جميع النظارة ؟

الفصل الثاني

عندما يكون التمثيل فناً

- ١ -

لقد جمعنا المدير اليوم لنستمع إلى نقده للعرض الذي قدمناه ، فقال :
يجب عليك قبل كل شيء أن تتقبوا عما هو لطيف في الفن ، وحاولوا أن
تفهموه ، ومن هنا سنبدأ بمناقشة العناصر البنائية في الاختبار الذي قم به ،
إن ثمة لحظتين فقط هما الجديران بالملاحظة : الأولى عندما ألقت ماريا
بنفسها على السلم وهي تصرخ تلك الصرخة اليائسة « النجدة .. النجدة .. »
والثانية ، وهي التي أخذت وقتاً أطول عندما قال كوستيا : دماً .. يا جو .. دماً !
ففي كل من هاتين اللحظتين كانت مشاعرنا جميعاً ، سواء منا من كان يمثل
أو من كان يسمع ، معلقة بما يحدث على خشبة المسرح . ويمكننا تمييز مثل هاتين
اللحظتين الناجحتين بأنهما من قبيل الفن الذي تدب منه الحياة في الدور .
وعندئذ سألته : وما هو هذا الفن ؟
. فقال : لقد جربته أنت بنفسك ، فافرض أنك تروى ما أحسنه .

فقلت مرتبكاً من إطراره تورسوف : إنني لا أذكر ولا أعرف .
فقال : ماذا ؟ ألا تذكر انفعالاتك الشخصية الداخلية ؟ ألا تذكر
أن يديك وعينيك وكل أعضائك كانت تحاول أن تلقى بنفسها إلى الأمام
لتمسك بشيء ؟ ألا تذكر كيف كنت تعض على شفتيك ولم تكن تحبس دموعك
من أن تهمر . .

فقلت له : أما وأنت تذكر لي ما حدث فأعترف بأنه يبدو لي أنني أتذكر
كل ما كنت أقوم به .

فقال : ولكن بدون هذا الذى قلته لك ألم يكن ممكنا أن تدرك الوسائل
التي استطاعت عواطفك التعبير بها عن نفسها ؟

وقلت له : لا ! إننى أصارحك القول بأننى لم يكن يمكنى ذلك .
فأضاف قائلا : « أكنت تمثل بعقلك الباطن وبفطرتك الطبيعية إذن ؟ »

قلت : ربما ، وأنا لا أدري . ولكن أتعد هذا جيداً أم رديئاً ؟
فأوضح تورسوف قائلاً : إنه يعد جيداً إذا استطاعت بديتك وفطرتك
الطبيعية أن تقودك إلى الطريق الصواب ، ولكنه يكون رديئاً للغاية إذا
وقعت هذه البديهة فى أى خطأ ، غير أن بديتك لم تسلك بك طريقاً خاطئاً
فى أثناء عرض المشهد ، وكل ما أعطيته لنا فى هذه اللحظات القليلة الناجحة
كان ممتازاً .

قلت أهذا صحيح حقاً ؟

ويجيبني : نعم : لأن أجل ما نصل إليه فى هذا السبيل هو أن يتدجج
الممثل فى الرواية التي يؤديها ، ومن ثمة يعيش دوره فى غفلة من إرادته ،
فلا يدرك كيف يشعر ، ولا يفكر فيما يصنع ، ثم أن يكون كل شيء سائراً
فى سبيله بدافع من نفسه فى غير وعى ، ووفق ما تمليه الفطرة . وإن ما يقوله
سالفيني Salvini من أن الممثل العظيم يجب أن يكون متمكناً بالإحساس ، وعلى
الأخص إحساسه بالشئ الذى يصوره ، وأنه يجب أن يشعر بالانفعال ،
لامرة أو مرتين لحسب فى أثناء دراسته لدوره ، بل فى كل مرة يؤدي فيها
الدور ، وذلك بدرجات متفاوتة قلة وكثرة ، سواء فى ذلك أكان يمثله للمرة
الأولى أم للمرة الألف ، هذا القول لسوء الحظ فى متناول أيدينا تصرف
فيه كيفما نشاء ، وذلك لأن بين عقلنا الواعى وعقلنا الباطن سداً لا يمكن تخطيه
ونحن لانستطيع أن نتفقد إلى نطاق عقلنا الباطن ، ولو حدث لسبب من
الأسباب أن استطعنا النفاذ إليه لأصبح عقلاً واعياً ، وبهذا يقضى عليه .
« ولن ينجم عن هذا إلا أوقوع فى ورطة ، إذ المفروض أننا عندما نخلق فإننا

نخلق بتأثير الإلهام ، وعقلنا الباطن هو وحده الذى يمدنا بهذا الإلهام .
إلا أننا على ما يبدو لا نستطيع استخدام عقلنا الباطن إلا من طريق عقلنا
الواعى الذى يقضى على عقلنا الباطن .

* على أن ثمة طريقاً للخلاص من هذا المأزق لحسن الحظ . إننا نجد الحل
بطريق جانبي لا بطريق مباشر ، إن فى النفس الإنسانية عناصر معينة خاضعة
للعوى والإرادة ، وهذه الأجزاء التى يمكن الوصول إليها قادرة بدورها على
التأثير فى العمليات النفسية غير الإرادية .

ولاشك أن هذا يتطلب عملاً خلافاً معقداً غاية التعقيد ، وشطر منه
يسير تحت سيطرة العقل الواعى . بينما نجد جزءاً كبيراً منه يسير بطريقة غير
شعورية ولا محل فيها للاختيار .

وثمة وسائل فنية خاصة تحفز عقلك الباطن للقيام بالأعمال المبكرة ،
فن ذلك وجوب ترك كل ما هو من أعمال اللاشعور بمعناها الكامل الطبيعية ،
وأن نكرس أنفسنا لما هو فى متناولنا ، وعندما يدخل اللاشعور ، وبالأحرى
عندما تدخل البديهة أو البصيرة فى عملنا ، كان الواجب علينا أن نعرف
كيف لا نتدخل نحن .

إن الإنسان لا يستطيع أن يدع ويتسكّر عن طريق اللاوعى والإلهام
دائماً ، ولا توجد فى العالم كله عبقرية من هذا النوع ، ومن هنا فإن فننا يعلنا قبل
كل شيء كيف نبذل بطريقة واعية سليمة ، لأن ذلك سوف يمهّد الطريق
أحسن تمهيداً لازدهار اللاوعى الذى هو الإلهام . فكلما ازدادت لحظات إبداعك
الواعى وأنت تؤدى دورك ازدادت أمامك الفرص لفيض من الإلهام ؟

وقد كتب شتشبكين Shchepkin إلى تليذه شمسكى Shumsky
يقول : إنك قد تؤدى دورك أداء جيداً ، وقد تؤديه أداء رديئاً ، والشئ
المهم هو أن تؤديه أداء صادقاً . .

ومعنى أن تؤدى دورك أداء صادقاً هو أن تؤديه أداء صحيحاً ومنطقياً

ومتأسكاً وأن يكون تفكيرك وجهدك وشعورك وتمثيلك متفقاً والدور الذى تؤديه .

وأنت إذا أخذت هذه العمليات الباطنية كلها ووقت بينها وبين الحياة الروحية والجسمانية التى تمثلها ، فإن ذلك هو ما يسمى « بالحياة فى الدور » ، ولحياة الممثل فى دوره أهمية بالغة فى العمل الإبداعى ، فبالإضافة إلى ما فتحة حياة الممثل فى دوره من سبل أمام الإلهام ، فإنها تساعد على تحقيق أحد أهدافه الرئيسية . ولست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التى يؤديها ، بل لابد أن يلائم بين بحاياها الإنسانية وبين حياة هذا الشخص الآخر ، وأن يصب فيها كلها من روحه هو نفسه ، لأن الهدف الأساسى الذى يهدف إليه فنانا هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الإنسانية ، ثم التعبير عنها بصورة فنية .

وهذا هو السبب يجعلنا نبدأ بالتفكير فى الجانب الداخلى أو الباطنى للدور ، وفى الطريقة التى يمكننا بها خلق حياته الروحية مستعينين بتلك العملية الداخلية التى هى :

حياتنا فى الدور الذى تؤديه . إن واجبك هو أن « تحيادورك » ، وذلك بالتمرس تمرساً حقيقياً بالمشاعر التى تتفق ومشاعر الشخصية ، وذلك كلبأعدت عملية خلقه .

ثم سألت : ولماذا يعتمد العقل الباطن على العقل الواعى كل هذا الاعتماد ؟ فأجاب : إن ذلك يبدو طبيعياً بالقياس إلى أن استعمال البخار والكهرباء والرج والماء وسائر قوى الطبيعة غير الإرادية يتوقف على ذكاء المهندس . كذلك الأمر فى عقلنا الباطن ، فهو لا يستطيع أن يعمل بدون مهندس الخاص الذى هو مهارة العقل الواعى الفنية . والممثل عندما يشعر بأن حياته الداخلية والخارجية وهو فوق خشبة المسرح تتدفق بطريقة طبيعية وعادية . . . فى أثناء

ذلك فقط يشعر بأن أعظم مصادر عقله الباطن تنفتح في رشاقة ولطف، وتصدر عنها تلك الأحاسيس التي يمكننا دائماً أن نخلها . وهذه الأحاسيس تملكنا وقتاً قد يطول وقد يقصر ، وذلك كلما استدعتها إحدى غرائزنا الداخلية ، ولما كنا نحن الممثلين لانستطيع فهم هذه القوة المسيطرة علينا ، ولانستطيع دراستها ، فإننا نطلق عليها ببساطة كلمة « الطبيعة » .

ولكنك إذا خرجت على قوانين الحياة العضوية العادية ، وامتنعت عن التصرف الجسماني السليم فإن هذا العقل الباطن ذا الحساسية الشديدة سوف يتنبه ثم يتواري^{٢١} ، ولكي تتجنب ذلك وجب أن تدرس دورك دراسة واعية أولاً وأن تقوم به مثله تمثيلاً صادقاً ، وعند هذه النقطة يكون المذهب الواقعي بل المذهب الطبيعي أيضاً في عملية الإعداد الداخلي للدور أمراً جوهرياً ، لأن هذا سوف يجعل عقلك الباطن يعمل ، ويغري فيوض الإلهام بالتفجير .

وهنا يقول بول شستوف : أستطيع أن أستنتج مما قلت أننا لكي ندرس فننا يجب علينا أن نصطنع طريقة فنية نفسية تمكننا من أن نعيش الدور ، كما أستنتج أيضاً أن هذا يساعدنا على تحقيق غرضنا الرئيسي الذي هو خلق حياة روح إنساني .

ويجيبه تورسوف قائلاً : « هذا كلام صحيح ولكنه ناقص . إن غرضنا ليس مجرد خلق حياة روح إنساني فحسب ، بل هو أيضاً التعبير عن هذا الروح في صورة جميلة وفنية ، ولا بد للممثل من أن يحيا دوره حياة باطنية ، وعليه بعد ذلك أن يضي على أدائه رومانسجيا ، والذي أطلبه منك هو أن توجه انتباهك بصفة خاصة إلى أن اعتماد الجسم على الروح هو من الأهمية القصوى في طريقنا التي نعلم أصول فن التمثيل وفقاً لها .

فلكي تعبر عن حياة باطنية ولا شعورية دقيقة غاية الدقة يجب أن

تكون لك سيطرة تامة على جهازك الجسماني وتلصق الذي لابد أن يعد إعداداً ممتازاً ، والذي يجب أن يستجيب للاستجابة صادقة . إن هذا الجهاز لابد أن يكون مستعداً لأن يستعيد في دقة وسرعة المشاعر الدقيقة غاية الدقة والأحاسيس كلها ، إلا ما لا يمكن إدراكه بالطرق الملموسة ، وذلك في حساسية بالغة وفي اتجاه مباشر سليم : وهذا هو السبب في اضطراب مثل من طرازنا إلى أن يعمل أكثر مما يعمل غيره ، وذلك بواسطة كل من أجهزته الداخلية التي تتخلق الحياة في الدور الذي يلعبه ، وبواسطة جهازه الجسماني الخارجي أيضاً الذي عليه أن يستعيد ثمرات عمل انفعالاته الإبداعية في ضبط ودقة .

وعرض الناحية الخارجية للدور يتأثر هو نفسه وإلى حد بعيد جداً بالعقل الباطن ، والواقع أن كل ما يصطنعه الممثل من صنعة مسرحية لا يمكن أن يقارن بما تأتي به الطبيعة من أعاجيب .

لقد أوضحتم لكم اليوم أيضاً عاماً مانعه من الأمور الجوهرية في فننا . ولقد قادتنا تجربتنا إلى اعتقاد لا يتزعزع بأن فتننا وحده دون غيره من الفنون وبصورته التي يندمج بها في صميم التجارب الحية التي تمارسها الكائنات البشرية ، هو الفن الذي يمكنه استعادة الحياة بكل ما تشتمل عليه من الهرجات والأعماق التي لا يمكن إدراكها بالطرق المادية الملموسة وذلك بواسطة وسائل تقوم على المهارات الفنية . ولا يستطيع إلا مثل هذا الفن استرعاء انتباه المتفرج استرعاء تاماً ، وجعله يفهم ويتمرس تمرساً داخلياً أيضاً بالحوادث الجارية فوق المنصة ، ويزيد في ثروة حياته الباطنية ، ويترك في نفسه آثاراً لا يمكن أن تمحى بمرور الأيام .

ونضيف إلى هذا نقطة لها أهميتها القصوى ، تلك هي أن القواعد الأساسية لقوانين الطبيعة التي يقوم عليها فننا سوف تحميك في المستقبل من أن تحيد عن طريق الصواب ، ومنذ الذي يعمل تحت إشراف أي المخرجين أو في أي مسرح سيكون عمله؟ إنك لن يتيسر لك وجود العمل الإبداعي القائم على أساس من الطبيعة حيثما أردت ولا مع أي شخص لقيت . إن الممثلين

والمخرجين في الغالية العظمى من المسارح ينتهكون قوانين الطبيعة دائماً بأشد الطرق مدعاة إلى الحجل . ولكنك إذا كنت واثقاً من حدود الفن الصادق ومن القوانين الأساسية للطبيعة ، فإنك لن تحيد عن طريقك المستقيم ، وسيمكنك فهم أخطائك وتصويبها . ومن أجل هذا كانت دراسة الأسس التي يقوم عليها فننا هي البداية التي لا بد أن يبدأ بها كل طالب من طلاب فن التمثيل .

وهنا قلت متحمساً : نعم ... إنني سعيد جداً لأنني خطوت خطوة وإن تكن قصيرة في هذا الاتجاه .

ويجيبني تورتسوف : لا تتعجل بهذا الحكم ، وإلا أذهلتك الحقيقة في أبشع صورها ، لا تخطئ بين عيشك دورك ، وبين ما عرضته علينا على خشبة المسرح ؟

— لماذا ؟ ما الذي عرضته على خشبة المسرح ؟

— لقد قلت لك إنك في كل هذا المشهد الكبير الذي مثله من رواية عطيل لم تنجح في أن تعيش في دورك إلا دقائق قليلة منه ، وقد استخدمت هذه الدقائق لأصولك وللطلبة الآخرين الأسس التي يقوم عليها هذا الطراز من الفن . على أننا لو تحدثنا عن جميع المشهد بين عطيل وياجو لما استطعنا على التحقيق أن نعد ما شهدنا من طراز فننا الذي نريد .

— فماذا يكون ما أديناه إذن ؟

عند ذلك عرف المدرس أداننا بهذه العبارة : هذا ما نسميه التمثيل المصطنع الذي لا يقوم على أساس طبيعي .

فسألت في حيرة : وما هو هذا التمثيل المصطنع على وجهه الحقيقي ؟ فاجاب : إذا قام ممثل بتمثيل دوره كما فعلت ، فإن ثمة لحظات فردية ترتفع فيها فجأة وعلى غير انتظار إلى مستويات عظيمة من الفن بحيث تثير جمهورك من المشاهدين . وأنت في مثل هذه اللحظات تبعد وقتاً لما عليه عليك

إلهامك ، إنك تمثل بالبديهة وكما تقولك بصيرتك ، ولكن هل تظن أن
عندك القدرة الكافية روحيا وجسمانيا على أن تودى الفصول الخمسة الكبيرة
في رواية عطيل بنفس المستوى الرفيع الذى أدت به هذه اللحظات من هذا
المشهد القصير ؟

وهنا أجبته وأنا أخرى أن أقول له الحق : لا أعلم .
ويقول تورسوف : أما أنا فأعلم علم اليقين أن الاضطلاع بمثل هذا
العمل لب ، فوق تناول قوة العبقرى ذى المزاج غير العادى فحسب ، بل
فوق تناول أى إنسان ذى قوة غارقة ولو كان هرقل نفسه . فلكى نحقق
أهدافنا يلزمنا ، وبالإضافة إلى ما تقدمه لنا الطبيعة من مساعدات ، خطة فنية
قائمة على دراسة وافية من علم النفس . ثم موهبة جبارة ، ومذخورات
جسمانية وعصية عظيمة . وأنت لا تمتلك من هذه الأشياء كلها أكثر مما يملك
هؤلاء الممثلون الذين يعتمدون على شخصياتهم والذين لا يعترفون بالوسائل
الفنية . إنهم يعتمدون مثلك على الإلهام اعتماداً كلياً ، فإذا تأخر الإلهام عن
الظهور فلا أنت ولا هم تملكون شيئاً لكى تملثوا ما يكون من فراغ . لقد
كانت أعصابك تسترخى وتهبط لحظات طويلة وأنت تلعب دورك . وكان
يعتريك العجز الفنى الكامل ، كما كنت تبدى فى أدائك لونا من التمثيل الساذج
الذى يشبه تمثيل الهواة . وكان تمثيلك يبدو عندئذ تمثيلا جافا فاشكليا ولا حياة
فيه . وكان أمن أن ذلك أن تتناوبك لحظات من التمثيل الرفيع والتمثيل المبالغ فيه ،

- ٢ -

استمعنا اليوم إلى مزيد من تعليقات تورسوف على تمثيلنا . فأن دخل
حجرة الدراسة حتى التفت إلى بول وقال : لقد أتخفتنا أنت الآخر بلحظات
ممتعة ، لكنها كادت تكون مثالا لما يسمونه « فن العرض أو التشخيص » .
ثم قال المدير مقترحا : والآن وقد أظهرت نجاحا فى عرض هذه

الطريقة الأخرى من التمثيل يابول فلماذا لا تعيد علينا كيف ابتدعت دور ياجو ؟

ويجيبه بول : لقد عدت مباشرة إلى المضمون الداخلي للدور فدرسته فترة طويلة ، وكان ينجل إلى وأنا في بيتي أتى أعيش في دورى بالفعل . وفي أثناء التدريبات كان ينجل إلى في بعض مواقف معينة أتى أمتلى إحساساً . ومن هنا فأنا لا أعلم ما علاقة هذا بما تسميه أنت « فن العرض أو التشخيص » ،

ويقول له تورسوف : « إن الممثل يعيش دوره في هذا الطراز من الفن أيضاً ، وهذا هو العنصر المشترك بين طريقتنا وبين هذا النوع من الفن وهذا العنصر المشترك هو الذى من أجله يمكن اعتبار هذا النوع من التمثيل فناً صادقاً هو الآخر .

ومع ذلك فإن هدف الممثل في هذا النوع هدف مختلف عما نهدف إليه نحن . ذلك أن الممثل في هذا النوع يعيش دوره بوصف كون عيشه فيه إعداداً لإنجاز صورة خارجية . وما أن تم له تلك الصورة على النحو الذى يرضى عنه حتى يعيد أداءها عن طريق حركات العضلات التى تم تدريبها تدريباً آلياً . ومن ثم فإن المدرسة الأخرى لا تعتبر اللحظة التى تعيش فيها دورك هى اللحظة الهامة فى الإبداع الفنى ، كما هى الحال فى مدرستنا ، ولكنها مرحلة من مراحل الإعداد لعمل فى آخر .

وقلت أنا معبراً عن رأيي ولكن بول استخدم مشاعره الخاصة بالفعل فى حفلة العرض .

ووافقني آخرون على هذا الرأي وأصروا على أنه كان فى تمثيل بول ، مثل ما كان فى تمثلي ، لحظات قليلة متناثرة من تلك اللحظات التى يحياها الممثل فى دوره حياة صادقة ، وإن تخللها خليط من الأداء غير السليم .

فقال تورسوف مصرّاً على رأيه : كلا . . . إن فتاً هو أن تعيش فى

دورك فى كل لحظة من لحظات أدائه . وفى كل مرة يعاد فيها خلق هذا الدور يجب أن يعاش من جديد ، وأن يجسد كأنك تودى لأول مرة . وهذا يصور لنا اللحظات القليلة الناجمة فى تمثيل كوسنيا ، ولكنى لم ألاحظ طراقة فى ارتجال بول أو شعوره بدوره فى أثناء تمثيله ، بل على العكس كان يدهشنى فى عدة مواضع بهذا العقل الفنى الدقيق لتلك الصورة وهذه الطريقة من صور التمثيل وطرقه ، وهما الصورة والطريقة الثابتان على الدوام ، والثبات كان يؤدى بهما دوره على نحو معين من البرود الداخلى . عني أتى كنت أحس بالفعل فى هذه اللحظات بأن الأصل ، الذى لم يكن هذا غير صورة مفتعلة منه ، أصل صادق وجيد ، وكان هذا الصدى الناتج عن عملية سابقة لعبته دوره يجعل تمثيله فى بعض اللحظات مثالا صادقا لفن التشخيص .

عندئذ تسأل بول وكأنه لم يفهم : وكيف يمكننى أن أملك ناصية الفن لمجرد إعادة تقديم دورى .

ويجيبه المدير : تستطيع أن تجعلنا نعرف ذلك لو أنك أضفت إلينا جديدا فبما يتصل بكيفية إعدادك لدور يا جر .

قال : لقد كنت أستعمل مرآة لكى أنا كدمن أن مشاعرى كانت تنعكس فى حركات جسدى من الناحية الخارجية .

ويستدرج تورسوف بقوله : هذا شيء خطير ، ولا بد لك من أن تكون حريصاً فى استعمال المرآة لأنها تعلم الممثل مراقبة شكله الخارجى أكثر من مراقبة أعماقه الداخلية ، وذلك فى كل من نفسه ودوره . ،

ويجيبه بول : ومع ذلك فإنها ساعدتني فعلا فى أن أرى كيف كان مظهرى الخارجى يعكس انفعالاتى .

تعنى انفعالاتك أنت ام الانفعالات التى اعدتها لدورك ؟

ويقول بول: انفعالاتى أنا، ولكن الانفعالات ممكن أن تنطبق على ياجو .

وتسأل تورتسوف : وعلى هذا ، فإنك حينما كنت تعمل وأمامك المرأة لم يكن الذى يهمك بالأكثر هو شكلك الخارجى أو مظهرك العام أو إشارتك ، وإنما الذى كان مثار إهتمامك بصفة خاصة هو الطريقة التى كنت تظهر بها انفعالاتك الداخلية ؟
ويقول له بول مستذكراً : بالضبط .

فيقول المدير : هذا أيضاً ينطبق على هذا الطراز من التمثيل .
ويستمر بول فى استنكاره فيقول : إننى أذكر كيف كنت سعيداً وأنا أرى الانعكاس الصحيح لمشاعرى .

فيسأله تورتسوف : تعنى أنك حددت هذه الطرق التى كنت تعبر بها عن مشاعرك فى صورة ثابتة ؟

فيجيب : لقد أصبحت ثابتة من تلقاء ذاتها ، وذلك بتكرارها تكراراً طويلاً
ويسأله تورتسوف باهتمام : وعلى هذا فقد إصطنعت فى النهاية صورة خارجية محدودة لتمثيل مواقف ناجحة معينة فى دورك ، وكنت قادراً على القيام بالتعبير عنها من ناحيتها الخارجية بوساطة الصنعة الفنية .

ويوافق بول قائلاً : إذا أردت الصراحة ، فهذا هو ما حدث .
ويسأله المدير كالذى يختبره : والآن قل لى هل كان يأتيك هذا القالب الثابت الذى لا يتغير فى كل مرة عن طريق عملية داخلية أم كنت تعيده بطريقة آلية بعد تلك المرة الأولى التى ولد فيها دون مشاركة من أية عاطفة
ويجيب بول : يخيل إلى أننى كنت أعيشه فى كل مرة .

ويقول تورتسوف : كلا . . . لم يكن هذا هو الإحساس الذى شعر به النظارة ، إن مثلى هذه المدرسة التى تناقشها الآن يصنعون ما صنعت . لأنهم

يحسون أول الأمر بالدور ، لكنهم لا يكادون يصنعون ذلك مرة حتى يملوا محاولة الإحساس به من جديد . إنهم يتذكرون ما صنعوا أول مرة مجرد تذكر ثم يكررون الحركات الخارجية ونبرات الصوت والتعابير التي استعملوها أول مرة . وهم يكررون هذا العمل دون عاطفة . وفي كثير من الأحيان يكونون ذوي مهارات كبيرة من حيث الصنعة الفنية ، ولهم المقدرة على أداء الدور عن طريق الصنعة الفنية وحدها ، ودون أن يذلوا في أدائها شيئاً من الجهد العصبي . والواقع أنهم يعتقدون في كثير من الأحيان أنه ليس من الحكمة أن يحسوا بالدور مرة أخرى بعد أن سبق لهم تصميم النموذج الواجب احتذاؤه . وهم يظنون أن من الأسلم لهم لكي يؤدوا الدور أداء صحيحاً ، أن يكتفوا في ذلك بمجرد ما صنعوه على وجه الصحيح أول مرة . وهذا ينطبق إلى حد ما على المواقف التي يبنّاها من تمثيلك لدور ياجو . فحاول أن تتذكر ما حدث وأنت تقوم بأداء هذا الدور ،

ويجيبه بول : إنه لم يكن راضياً عن عمله في مواقف أخرى من الدور كما لم يكن راضياً عن مظهره بوصفه ياجو وهو ينظر إلى نفسه في المرأة ، مما جعله آخر الأمر يحاول تقليد شخصية يعرفها كان مظهرها يبدو أنه يوحى بنموذج جيد للخبث والمكر .

وهنا تساءل تورسوف : معنى هذا أنك ظننت أنك تستطيع أن توائم بين هذه الشخصية وبين ما تريد القيام به ؟
ويرد عليه بول بالإيجاب .

ويسأله تورسوف : ماذا كان عساك أن تصنع إذن بإمكاناتك أنت ؟
ويعترف له بول هذا الاعتراف الصريح : أقول لك الحق إن كل ما كنت أتوى فعله هو أن أقلد الأساليب السطحية المصطنعة التي كان يقوم بها صديقي هذا .

ويقول له تورسوف: إن هذا خطأ كبير . إنك في هذه النقطة تنصرف إلى مجرد التقليد المحض الذي لا يمت بصلة إلى الإبداع الفني .

فيسأله بول : « وماذا كان على أن أصنع ؟ »

ويجيبه ، كان عليك أن تتمثل النموذج قبل كل شيء . وهذا أمر معقد ، إن عليك أن تدرسه من ناحية دورته التاريخية وزمنه ، والبلد الذي عاش فيه وأحوال الحياة في هذه البلد والظروف المحيطة به وما كتب عنه ، والأحوال النفسية لصاحب الشخصية وروحه وطريقة الحياة التي كان يحياها ومركزه الاجتماعي ومظهره الخارجي . وعليك فوق كل هذا أن تدرس الشخصية في عاداتها وطريقة سلوكها وحركاتها وصوتها وأسلوب كلامها وما تنسم به من نبرات . وسوف يساعدك كل هذا الدرس للشخصية التي تعالجهما على أن تنفذ إلى صميمها بمشاعرك . . وبغير كل هذا فلن تحصل على شيء من الفن .

وعندما تألف من هذه المادة صورة حية للدور فإن الممثل من هذه المدرسة مدرسة فن العرض والتشخيص ، ينقل هذه الصورة إلى نفسه ، ويصف أحد من يمثلون المدرسة أحسن تمثيل هذا العمل على حقيقته ، وهو الممثل الفرنسي المشهور كوكلان Coquelin الأكبر فيقول : إن الممثل يخلق نموذجاً في خياله ، وبعد هذا ، يصنع ما يصنعه المصور الذي يأخذ كل لحظة من هذا النموذج وينقلها إلى لوحته ، فينقلها هو إلى نفسه ، إنه يرى ثياب طرطوف فيرديها ، ثم يلاحظ قامة طرطوف فيقلدها ، ثم ينظر إلى سمته فيوائمه بينهما وبين نفسه . ثم يجعل وجهه مشابهاً لها وهو يتكلم بنفس الصوت الذي سمع طرطوف يتكلم به ، وعليه بعد ذلك أن يجعل الشخص الذي جمع أطرافه يتحرك ويمشي ويشير بيديه وجسمه ويصغي ويفكر كما يفعل طرطوف ؛ وبعبارة أخرى يذعن له إذعاناً تاماً . وهنا تكون اللوحة معدة ولا ينقصها إلا أن توضع في إطار ، أعني لا ينقصها إلا أن تعرض على خشبة المسرح .

وعندئذ يحكم الجمهور فيقول إن كان هذا طرطوف ، أو أن الممثل لم يؤد دوره كما يجب . فقلت متأثراً : غير أن هذا كله صعب ومعقد للغاية .

ويجيبني : نعم إن كوكلان نفسه يعترف بهذا وهو يقول : إن الممثل لا يعيش في دوره . إنه يمثل . إنه يظل بارداً إزاء الهدف الذي يستهدفه بتمثيله . غير أن فنه لا بد أن يكون كاملاً كل الكمال .

ثم يقول ترتسوف : إن فن العرض أو التشخيص يتطلب الكمال إذا أردنا له أن يظل فناً .

والإجابة الشافية التي تجيب بها مدرسة فن العرض أو التشخيص هي : أن الفن ليس هو الحياة الواقعة ، بل ليس صورتها المنعكسة ، إن الفن في ذاته قوة مبدعة خلاقة وهو يخلق حياته الخاصة ، إنه جميل في صورته المجردة ، وهو فوق الزمان والمكان .

ونحن لانستطيع ، بالطبع ، أن نوافق على رأى يتحدث في مثل تلك الجراءة ذلك الفنان الفذ الكامل البعيد المنال ، الذي هو طبيعتنا الخلاقة .

« إن فنان مدرسة كوكلان يفكرون بهذه الطريقة : إن المسرح تقليد وسنن ، وخشبة المسرح فقيرة أشد الفقر من حيث إمكانياتها بحيث لا يمكن أن تخلق لك صورة موهومة من الحياة ، ومن هنا وجب ألا يتجنب المسرح التقاليد والسنن ، وهذا الطراز من الفن فيه من العمق أقل مما فيه من الجمال وهو يؤثر فينا تأثيراً سريعاً مباشراً أكثر مما يشعرنا في الواقع بما فيه من قوة ، والصورة فيه أكثر أهمية من المضمون الداخلي ، وهو يفعل في سمعك وبصرك أكثر مما يفعل في نفسك ، ونتيجة لكل هذا كان أقن أن يسرك أكثر مما يحرك عواطفك .

٤ إنك تستطيع أن تتلقى كثيراً من الانطباعات خلال هذا النوع من الفن لكنها انطباعات لن تدفق روحك ولن تنفذ إلى أعماقها : إن لها تأثيراً حاداً لكنه تأثير لا يدوم ، إنها تثير فيك النعشة أكثر مما تثير فيك الإيمان ، ولن تجد في نطاق هذا اللون من الفن إلا ما يمكن إنجازه بوساطة ما يهرك من الجمال الزائف المصطنع أو المشاعر الخلافة المحركة للعواطف . أما المشاعر

الإنسانية الدقيقة الرقيقة العميقة فإنها لا تخضع لمثل هذه الصنعة أبداً .
إنها تتطلب الانفعالات الطبيعية في نفس اللحظة التي تتجلى لك فيها في
كيان الممثل ، إنها تتطلب التعاون المباشر مع الطبيعة ذاتها . ومع ذلك
فإن عرض الدور أو تشخيصه يجب أن يعترف به كفن خلاق مادام يسير
طريقتنا في ناحية من نواحيها .

- ٣ -

وقال جريشا جو فوركوف في مستهل درسنا اليوم إنه يحسن كل
ما يؤديه على خشبة المسرح إحساساً عميقاً .
وقد أجاب تورسوف على ذلك بقوله :

إن كل إنسان في كل دقيقة من حياته لا بد أن يحس بشيء ما ، والميت
هو وحده الذي لا شعور له . ومن المهم أن نعرف بماذا نحس على خشبة
المسرح ، وذلك لأنه يحدث في كثير من الأحيان أن ينقل الممثلون إلى
المسرح حتى الممثلون ذوو الخبرة الطويلة منهم ، ما صنعوه في بيوتهم دون
أن يكون هذا الذي نقلوه شيئاً هاماً أو شيئاً أساسياً في أدوارهم . وهذا
هو ما حدث لكم جميعاً . لقد كان بعض الطلبة يستعرضون أصواتهم ،
وبرائهم المؤثرة ، وطرقهم الفنية في الأداء ، وكان آخرون يضحكون النظارة
بتمثيلهم الرشيق الكثير الحركة ومن قهراتهم الشبيهة برقصات الباليه ،
وبمبالغتهم في التمثيل مبالغة شائنة رعناء وبتأنيدهم في الإشارات والأوضاع ،
وباختصار فإن كل ما كانوا يأتون به فوق خشبة المسرح لم يكن مما يحتاج
إليه في أداء الأدوار التي قاموا بأدائها .

أما أنت يا جو فوركوف فإنك لم تتناول دورك من ناحية مضمونه الداخلي
فأنت لم تعش الدور ولم تحسن عرضه وتشخيصه ولكذك صنعت شيئاً مختلفاً .
فأسرع جريشا بسؤاله قائلاً : وما ذاك ؟ ،

ويجبه المدير : و التمثيل الآلى . ولا شك أن تمثيلك لم يكن شيئاً سيئاً
فى نوعه ما دمت قد وصلت إلى طرق الأداء التقليدية بشئ . من الإحكام
فى تشخيص دورك .

وسأغض النظر عن المناقشة الطويلة التى أثارها جريشا لانتقل مباشرة
إلى تفسير تورسوف للحدود التى تفصل بين الفن الحقيق وبين التمثيل الآلى
فأقول : إنه لا يمكن أن يكون هناك فن حقيق من غير أن يعيش الفنان
فى فنه ، وهذا يبدأ من حيث يجيش الشعور فى قلبه هو .
ويسأل جريشا : والتمثيل الآلى ؟

— أما التمثيل الآلى فيبدأ من حيث ينتهى الإبداع الفنى وليس فى التمثيل
الآلى ما يتطلب عملية حية ولا يظهر إلا عرضاً .

وسوف تفهم ذلك أكثر عندما تدرك أصول التمثيل الآلى وطرقه التى
تصطلىح على تسميتها بالقوالب المشفوقة أو المستنسخة ، فلكى تحرك مشاعرك
من جديد لا بد أن تكون قادراً على أن تحقق هذه المشاعر من صميم تجربتك
الخاصة ، ولما كان الممثلون الآليون لا يخضعون فى تمثيلهم لمشاعرهم فإنهم
لا يستطيعون أن يشعروك بما يكون للأحاسيس من نتائج خارجية .

والممثل الآلى ، باستخدامه لوجهه وإيماءاته وصوته وحركاته لا يقدم
للجمهور شيئاً غير القناع الميت لشعور غير موجود . ومن هنا كانت هذه
المجموعة الملفنة للأنتظار من المؤثرات المختلفة التى توهمك بتصور جميع
ضروب المشاعر بوسائل خارجية .

وبعض هذه القوالب الجامدة قد استقر وأصبح تقليداً ينتقل من جيل
إلى جيل ، فن ذلك وضعك يدك على قلبك للتعبير عن الحب ، أو أن تغفر فاك
لكى تعبر عن فكرة الموت . وهناك أشياء أخرى تؤخذ كما هى عن بعض
الموهوبين من الممثلين المعاصرين ، كأن تحك جبهتك بظاهر يدك كما أثر عن
« فيرا كوميبارز فسكيا ، فى لحظات الفجعة . ولا يزال الممثلون يخترعون

من تلك الوسائل الشيء الكثير إلى يومنا هذا . وهناك طرق مختلفة لقراءة الدور وطرق للإلقاء والتكلم ، ومن ذلك المبالغة في رفع النغمة وحفظها في اللحظات الحساسة في الدور ، والتي يعتمدون أدامها في تهيج عاطفي متكلف أو تنميقات صوتية حماسية يفتعلونها بطريقة خاصة . وهناك أيضاً طرق للحركة الجسدية ، فالممثلون الآليون لا يمثلون على المنصة ، بل هم يتقلدون فوقها . وتوجد أيضاً طرق للتعبير عن جميع المشاعر والافعال الإنسانية (كأن تكشف عن أسنانك وأن تدير مقلتيك في محجريهما عندما تشعر بالغيرة ، أو أن تغطي عينيك ووجهك بدلاً من أن تبكي ، أو عندما تنتزع شعرك في حالات اليأس) وهناك طرق لتقليد جميع أصناف الناس وأنماطهم وطبقاتهم الاجتماعية المختلفة (مثل الفلاحين الذين يصقون على الأرض أو يمسحون أنوفهم بأذيال ستراتهم ، أو مثل العسكريين الذين يحدثون أصواتاً بالمهايمز المثبتة في أذنيهم أو النبلاء الذين يلعبون بالمناظير الذي يحملونها في أيديهم) وهناك طرق أخرى معينة تبرز لك ما كان ينسب به أهل عصر من العصور (مثل الإشارات التي كان يستعملها ممثلو الأوبرا رمزاً للقرون الوسطى ، أو الخطوات المتبخرة للدلالة على القرن الثامن عشر) . وهذه الطرق الآلية القديمة يمكن أن تكتسب بسهولة بوسائل التمرين المتصل حتى تصبح طبيعة ثابتة .

والوقت والعادة المستمرة يجعلان الأشياء الشائعة بل الأشياء الحالية من الشعور أشياء مستعصية وأثيرة إلى نفوسنا . ومن ذلك هو الاكتاف ، تلك العادة التي طالما كانت موضع احترام في مسرحيات الأوبرا كوميك (المضحكة) ثم السيدات المتقدمات في السن اللاتي يحاولن أن يتظاهرن بالشباب ، والأبواب التي تفتح وتغلق من تلقاء نفسها عندما يدخل بطل المسرحية أو يخرج ، وروايات البالية والأوبرا والمآسي الكلاسيكية الزائفة Pseudo-classic tragedies مليئة بهذه التقاليد البالية ، وهؤلاء الممثلون الآليون يظنون أنهم يستطيعون أن يستعيدوا أكثر تجارب الأبطال سمواً وأشدّها تعقيداً بواسطة

هذه الطرق الجامدة التي لم تتغير على وجه الزمان ، ومن قبيل تلك التجارب اتزاع أحدهم يده من فوق صدره في لحظات اليأس ، أو التهديد بقبضته في لحظة الانتقام ، أو رفع يديه إلى السماء في حالة الصلاة .

إن الممثل الآلى يحسب أن الكلام على المسرح والحركات التشكيلية ، مثل : الرقة المبالغ فيها خلال اللحظات الغنائية ، والرتابة الكتيبة في قراءة أشعار الملاحم والأصوات الممتلئة بالفحج للتعبير عن الكراهية ، والأصوات المشوبة بالدموع الزائفة لتصوير الحزن الشديد... إن الممثل الآلى يحسب أن هذا كله يهدف إلى تحسين الصوت والإلقاء والحركات ، ويجعل الممثلين بهذا أكثر جمالا ويزيد من قوة تأثيرهم المقتعل .

ومن سوء الحظ أن ما في العالم من الأشياء التي يعافها الذوق أكثر مما فيه مما يتقبله الذوق السليم ، ومن ذلك ما نراه من هذا اللون من ألوان التظاهر والادعاء الذي يحل محل النبل والشرف ، والثغافة التي تحل محل الجمال ، والمؤثرات المقتعلة التي تحل محل وسائل التعبير الأصليل الصحيح .

والحقيقة المرة أن هذه القوالب الجامدة سوف تملأ كل ثغرة في الدور الذي تصقله من قبل المشاعر الحية . أضف إلى ذلك أن هذه القوالب كثيراً ما تندفع متقدمة على المشاعر وتسدها عليها الطريق ، ولهذا السبب كان على الممثل أن يحطاط لنفسه من هذه الحيل ويأخذ منها حذره . وهذا يصدق حتى على الممثلين الموهوبين القادرين على الإبداع الحق .

وليس يجدى هنا حذق الممثل في اختيار ما يشاء من هذه التقاليد المسرحية مهما بلغ حذقه في ذلك ، إذ أنه لا يستطيع أن يحرك مشاعر النظارة بما يختاره منها ، بما تنطوى عليه من صفات آلية عتيقة . ولما لم يكن له غناء عن وسائل إضافية غير هذه الوسائل لكي يستثير مشاعر نظارته فإنه يلجأ إلى ما نسميه بالإفعالات المقتعلة الزائفة التي هي من الأكاة المصطنعة للجانب السطحي من المشاعر الجسدية .

فإذا شد الممثل على قبضته وقلص عضلات جسده أو تنفس وهو يتشجع فإنه يستطيع بذلك أن يبلغ درجة كبيرة من القوة الجسدية التي يعتبرها الجمهور في كثير من الأحيان تعبيراً عن مزاج قوى أنارته عاطفة .

ويستطيع الممثلون ذوو الطابع الأكثر عصبية أن يثيروا انفعالات زائفة بواسطة الضغط المقتعل على أعصابهم ، وتكون نتيجة ذلك هستيريا مصطنعة وبالأحرى ذهولاً وبيلاً أشبه عادة بفقدان الاقتناع الداخلي ، ومثله في ذلك مثل المهيجان الجسماني المقتعل .

— ٤ —

في درسنا اليوم ، واصل المدير مناقشة موضوع حفلة العرض . وكان المسكين فانيا فيوتسوف أكثر من انصب عليه النقد . لأن تمثيله لم يعجب تورسوف ، بل لم يكن في نظره حتى من النوع الآلى .

وهنا سألت تورسوف : ماذا يكون إذن ؟ .

فأجابني قائلاً : إنه من أشد أنواع التمثيل المبالغ فيه إغناء للنفس .

فقلت مخاطراً : أظن أن تمثيل لم يكن فيه شيئاً من هذا ؟

وأجابني على الفور : بل لقد كان فيه شيء من ذلك بالتأكيد !

فقلت مستوحياً : متى ؟ لقد قلت أنت بنفسك إنني أديت ... ١ ،

فقال : لقد أوضحت لك أن تمثيلك كانت فيه بعض لحظات من الإبداع الفني الصادق تقابلها لحظات أخرى ...

وانفجرت أنا متسائلاً : من التمثيل الآلى ؟ .

وقد أجابني قائلاً . إن هذا النوع من التمثيل لا يمكن أن يتطور وينمو إلا بعد عمل طويل متواصل كما هي الحال مع جريشا ، وأنت لم تتوفرك مطلقاً الوقت الذي يسمح لك بخلق خلقاً فنياً . وهذا هو السبب الذي جعلك

تعطينا محاكاة مبالاً فيها لشخص متوحش مستعياً بأشد أنواع قوالب الهواة
المبتدئين جوداً ، تلك القوالب التي لا يوجد فيها أثر للبهارة الفنية . إن التمثيل
الآلى نفسه لا يمكن أن يستغنى عن الصنعة الفنية .

وهنا قلت له : ولكن من أين جاءتني تلك القوالب الجامدة ، وهذه هي
أول مرة أظهر فيها على خشبة المسرح ؟

فقال إقرأ كتابي ، حياتي في الفن ، فإن فيه قصة عن بنتين صغيرتين لم
يسبق لهما أن شاهدتا المسرح أو حفلة من حفلات التمثيل أو حتى تدريباً من
التدريب ، ومع ذلك فقد أدتا دورهما في المأساة التي كانتا تمثلان فيها
بأشع القوالب الجامدة وأتقها . وأنت نفسك عندك الكثير من هذه القوالب
لحسن الحظ .

فسألته : ولماذا لحن الحظ ؟

فأجابني : لأن محاربتها أسهل من محاربة فن التمثيل الآلى الذي تمكنت
جذوره من نفس الممثل .

إن المبتدئين من أمثالك يستطيعون ، لو كانوا ذوى الموهبة ، أن
يجيدوا أداء أدوارهم لفترة قصيرة وبطريق الصدفة ، ولكنك لا تستطيع
أن تعيد تمثيل دورك في قالب فني متماثل* ونتيجة لذلك فإنك تلجأ دائماً
إلى المبالغة في الاستعراض ، وهذا أمر لا يكون فيه ضرر ذو بال أول الأمر ،
ولكن يجب ألا تنسى أنه ينطوي على بذور خطر كبير . ولهذا فلا بد
أن تكافحه منذ البداية حتى لا يورثك عادات تأخذ عليك طريقك كمثل ،
وتتعرف بمواهبك الطبيعية .

ولنضرب لذلك مثلاً بك أنت نفسك . إنك شخص ذكي ، ولكن
لماذا كنت في حفلة العرض تمثل تمثيلاً سخيلاً باستثناء لحظات قليلة ؟ أتعقد
أن المغاربة الذين كانوا في أيام مجدهم مشهورين بالثقافة ، كانوا أشبه بالحيوانات
المتوحشة التي تروح وتجيء حيلة في قفص ؟ إن الوحش الذي صورته حتى

في محادثاته مع مروه ياجو قد صورته وهو يزأر في وجهه ويكشر عن أسنانه ويدير عينيه في محجريها : فن أين أتيت بهذا الاتجاه في فهمك للدور ؟ .

وعندئذ شرحت له في تفصيل كل ما كتبه في مفكرتي خاصاً بالعمل الذي قمت به لإعداد دوري باليت ، ولكي أجعله يتصور المنظر بسهولة أكثر جعلت بعض الكراسي تأخذ نفس الترتيب الذي تأخذه في حجرتي ، وكان تورسوف يضحك من كل قلبه في بعض مواضع شرحي هذا .

وعندما انتهيت قال : لقد كانت أسوأ أنواع التمثيل تبدأ في تلك المواضع : فعندما كنت تعد نفسك لحفلة العرض لم يكن يشغلك دورك إلا فكرة التأثير على النظارة وبماذا ؟ بمشاعر عضوية صادقة تنفق ومشاعر الشخصية التي تتصورها . لم يكن عندك شيء من تلك المشاعر ، بل لم يكن عندك منها حتى صورة حية كاملة كان في مقدورك أن تستنسخها لو كان المقصود هو استنساخها من المظاهر فقط . فما الذي بقي لك إذن لصنعه ؟ لم يبق إلا أن تمسك بأول سمة من سمات الشخصية تلعب في ذهنك الممتلئ حتى حافته بهذه الصور ، وهي مهيئة لأية مناسبة من مناسبات الحياة إذ أن كل انطباع من انطباعاتنا يبق في ذاكرتنا بصورة من الصور ويمكن استخدامه عندما تدعو الحاجة إلى ذلك ، وفي مثل هذه الحالات السريعة العامة من وصف الشخصية لا يكاد يهمنا إن كان الشيء الذي ننقله يتفق والواقع أولاً يتفق ، لأننا عندئذ نكتفي بأية خاصة من الخصائص العامة للشخصية أو بما يوم بمشكلة الشخصية للواقع ، ولقد أمدتنا ممارستنا للحياة اليومية بقوالب أو بعلامات وصفية خارجية نستطيع عن طريقها أن نبعث الحياة في الصور ، وذلك أن كثرة استعمال هذه العلامات وتلك القوالب يجعل لها مفهوماً متفقاً عليه لدى الجميع .

وهذا هو ما حدث لك ، لقد أغراك المظهر الخارجي لأي رجل أسود بصفة عامة فاستنسخت صورته في سرعة ودون تفكير فيما كتب شكسبير .

لقد حاولت أن تحصل على التصوير الخارجى للشخصية، ذلك التصوير الذى بدت لك استعادته فعالة وحية وسهلة . وهذا هو ما يحدث دائماً عندما لا يكون تحت تصرف الممثل ثروة من المواد الحية المستمدة من الحياة . وكان يمكنك أن تقول لآى واحد منا : مثل لنا على الفور، وفى غير إعداد ، شخصية رجل متوحش بصفة عامة ، وأنا مستعد أن أراهن أن الغالبية كانت ستضع ما صنعت أنت ، لأن الاندفاع العنيف فى الحركة والصوت المأدر ، وإظهار بريق الأسنان وتحريك حدقتى العينين لإظهار ياضها ، كل هذا قد اختلط فى خيال الإنسان منذ عهود لاتعيا الذأكرة لفكرتنا الخاطئة عن الإنسان المتوحش . وكل تلك الطرق فى تصوير المآشر تصويراً عاماً ، كائنة فى كل إنسان منا ، وهى تستخدم دون أن يسأل مستخدمها عن سبب استخدامها أو الظروف التى يارسها فيها .

وبينما يستخدم الممثل الآلى القوالب الجامدة التى استخلصها الممثلون القدامى لىكى تحل محل المآشر الحقيقية نجد الممثل الذى يبالغ فى تمثله يستعمل أول ما يخطر فى باله الحركات الانسانية العامة دون أن يفكر حتى فى صقلها أو إعدادها للسرآ . إن كل ما حدث لك هو من الأمور التى يمكن فهمها والتماس الأعذار لها إذا صدرت من ممثل مبتدىء . ولكن كن على حذر فى المستقبل لأن المبالغة فى التمثيل التى هى من أعمال الهواة تنتهى بك إلى أسوأ أنواع التمثيل الآلى .

فحاول أن تتجنب الخطوات الأولى الخاطئة التى تبدأ بها عملك ولىكى تحقق هذا الغرض عليك أن تدرس الأساس الذى تقوم عليه طريقةتنا فى التمثيل ، وأن تدرس من هذه الأسس ما يتصل منها بالطريقة التى تعيشها فى دورك . ثم حاول ثانياً ألا تكرر هذا النوع من التمثيل الذى لآمعنى له ، والذى قدمته لينا منذ قليل ، والذى كان موضوع نقد الآن . وثالثاً لآسمع لنفسك بأن تمثل لنا أى شىء تمثيلاً سطحيّاً دون أن تكون قد أحسست به

في قرارة نفسك ودون أن يكون قد أثار فيك حتى مجرد الاهتمام به .
' إن الصديق القائم على المهارة الفنية هو من الأمور التي يصعب أن تستمر طويلا ، لكنه إذا تحقق لا يمكن أن تعافه النسيان أكثر من سواه على الدوام حتى يسرى في كيان الفنان كله وفي كيان النظارة كذلك . ' إن الدور الذي يكون الصديق مادته لا بد أن ينمو ، أما الذي تكون القوالب الجامدة مادته فإنه يندوى ويصبح غثا سخيلا .

ولا بد أن التقاليد والطرق التمثيلية القديمة التي استخدمتها سرعان ما عاقتها نفسك لأنها لم تقو على مواصلة إثارتك كما أثارتك في المرة الأولى عندما حسبت ، خطأ ، أنها هي الإلهام .

ثم أضف إلى هذا كله ظروف جهودنا المسرحية ، وشهرتنا التي تتوقف على الطرق التي يتبعها الممثلون في أداء أدوارهم ، واعتمادنا في نجاحنا على الجمهور ، ورغبتنا المنبعثة من تلك الظروف في خلق أية وسيلة للتأثير على الجمهور . إن تلك المميزات التي يغلب عليها طابع الاحتراف كثيرأ ما تمتلك الممثل حتى إذا كان يؤدي دورأ قويا مستقرا للنعام ، وهي لا ترتقي بقدرته على التمثيل ولكن على العكس ، إذ توجهه بتأثيرها فيه فيزيد في مبالغته في الاستعراض وتقوى فيه الطرق ذات القوالب الجامدة .

أما جريشا فقد كان جهده واضحا حقيقة في التخفيف من أثر قوالبه الجامدة ، وإن كانت نتيجة هذا التفاوت ردلة وجوده . أما قوالبك أنت فكانت رديئة لأنك لم تهذبها ولم تغير منها شيئا . وهذا هو السبب الذي من أجله قلت إن مقام به كان من قبيل التمثيل الآلى المذهب نوعأ ما ، أما الجزء غير الناجح من أدائك فإتي قلت : إنه كان من قبيل ما يقوم به الهواة من مبالغة في التمثيل .

وهنا قلت متسائلا : إذن فقد كان تمثيل خليطاً من أجود ضروب التمثيل في حرفتنا ومن أسوأها ؟

فقال تورستوف . « كلا ليس من أكثر هارداة . إن ما كان يصنعه الآخرون كان أكثر من تمثيلك نفسه رداة . وإن ما في تمثيلك الذي يشبه تمثيل الهواة من عيوب يمكن علاجه . ولكن عيوب الآخرين تدل على أنهم يخضعون خضوعاً واعياً لفكرة أو مبدأ يصعب تغييره أو اقتلاعه من قوسهم .

وسأله . « وماذاك ؟ »

فقال : « أعنى سوء استغلال الفن . »

وهنا سأله أحد الطلبة : « وكيف يكون هذا الاستغلال السيئ ؟ »

ويجب : « يكون كما صنعه سونيا فيليا مينوفا . »

وهنا قفزت الفتاة المسكينة من مقعدها في دهشة وهي تقول : أنا ؟ وما الذي صنعه ؟ »

فأجاب المدير : « لقد أرىنا يديك الصغيرتين وقدميك الصغيرتين وشخصك بأ كله ، وذلك لأنك رأيت أن هذا كله كان يمكن أن يبدو على المسرح أحسن مما هو في الواقع . »

وقلت أنا : « يا للبشاعة ! إننى ما كنت أعرف ذلك البتة . »

ويقول المدير : « هذا هو ما يحدث لنا دائماً حينما تكون عاداتنا متأصلة فينا . »

وتسأله : ولماذا مدحتنى إذن !

ويجيبها : مدحتك لجمال يديك وقدميك .

وتسأله : إذن فإذا كان رديتاً في ذلك كله ؟

ويقول المدير : لقد كان موضع السوء في تمثيلك هو أنك كنت تعبين بمحمورك ولم تكونى تمثيلين دور كاترين . إنك تعلمين أن شكسبير لم يكتب ملهاته « ترويض المتردة » لى تأتى طالبة اسمها سونيا فيليا مينوفا ، لتظهر أما النظارة قدمها الصغيرتين من فوق خشبة المسرح ، أو لتعبت بالمعجبين بها . لقد كان لشكسبير وجهة نظر مختلفة ، وجهة نظر ظلت غريبة عنك ،

ولهذا ظلت معروفة لنا . وقتنا لسوء الحظ يساء استغلاله كثيراً لأغراض شخصية . إنك أسأت استغلاله لتظهرى جمالك ، وغيرك يسمى استغلاله ليكتسب شهرة أو ليحرز نجاحاً سطحياً ، أو ليتخذ منه وسيلة لكسب العيش . وهذه الأمور تعد ظواهر عامة في حرفتنا ، ولهذا أسارع فأحول بينك وبينها .

ومن ثمّة تذكروا جيداً ما سأقوله لكم : إن المسرح ، من حيث هو منشأة علانية تجتمع فيها الجماهير للمشاهدة يجذب إليه أناساً كثيرين لا يتفنون من ورائه إلا مجرد استغلال جماهم استغلالاً مادياً ، أو ابتذاله وسيلة لكسب العيش . وهم يستغلون جهل الجمهور وذوقه المنحرف ، يستغلون المحسويات والمكائد ، والنجاح الزائف وغير ذلك من الوسائل الكثيرة التى لا علاقة لها بالفن الإبداعي . هؤلاء المستغلون هم ألد أعداء الفن ، وعلينا أن نتخذ ضدهم أغنف الإجراءات . وإذا استعصى إصلاحهم فيجب أن نطرح بهم من بيتنا . ولذلك — وهنا أخذ يوجه كلامه إلى سونيا مرة أخرى — يجب عليك أن تقررى نهائياً إذا ما كنت قد جئت إلى هنا لتخدمى الفن، ولتبدلى التضحيات من أجله ، أم جئت لاستغلاله لأغراضك الشخصية ؟

واصل تورسوف حديثه متجهاً إلى بقيتنا فقال : إننا لانستطيع تقسيم الفن إلى أصناف وأنواع إلا من الوجهة النظرية فقط . إذ الواقع أن جميع مذاهب التمثيل يختلط بعضها من الناحية العملية . ومن سوء الحظ أننا كثيراً ما نرى بعض كبار الفنانين يهبطون بأنفسهم بسبب ما فهم من الضغط الإنسانى فيمثلون تمثيلاً آلياً . بينما نرى الممثلين الآليين يرتفعون فى بعض اللحظات الى قم الفن الصادق .

ومن هنا نرى الممثل يجمع فى دوره بين لحظات مختلفة جنباً إلى جنب فراه فى بعضها يستغل الفن استغلالاً سيئاً . ومن ثم كان من الضرورى أن يتبين الممثلون حدود قهم ويتعرفوها .

لقد اتضح لى تماماً بعد سماعى لشرح تورسوف أن حفلة العرض قد أسأت إلينا أكثر مما أحسنت .

وعندما صارحت تورسوف برأى احتج قائلاً : كلا إن الحفلة أظهرت لكم ما يجب أن تتجنبوه على خشبة المسرح .

وفى نهاية المناقشة أعلن المدير أننا بالإضافة إلى عملنا معه فى الغد سوف نبدأ تمرينات منتظمة الغرض منها تطوير أصواتنا وحركات أجسامنا . وهذه التمرينات عبارة عن دروس فى القناء والتمرينات الرياضية والرقص والمبارزة ، وسوف تجرى الدروس يومياً لأن تنمية عضلات الجسم تتطلب تمريناً منتظماً وكبيراً ووقتاً طويلاً .

المفصل الثالث

الفعل : ACTION

- ١ -

ياله من يوم ذلك الذى تلقينا فيه أول درس لنا من المدير .

لقد تجمعنا فى المدرسة ، التى كانت عبارة عن مسرح صغير ، لكنه مسرح معز إعداداً كاملاً .

لم يلبث المدير أن دخل ، ثم ألقى علينا جميعاً نظرة فاحصة وقال بمماريا أرجو أن تصعدى الى خشبة المسرح .

وقد فرغت الفتاة المسكينة . وذكرتنى وهى تجرى لتخفى نفسها كالجرو الخائف المذعور . وأخيراً أمسكتنا بها وذهبتنا بها إلى المدير الذى كان يضحك كما تضحك الأطفال . وغطت الفتاة وجهها بيديها وأخذت تردد تلك العبارات التى كانت تؤثرها حينما تعبر عما يدهشها قائلة : « يا إلهى ! إننى لا أستطيع أن أصنع ذلك : يا إلهى ! لشدة ما أنا خائفة ! »

فقال تورتسوف وهو يحدها بنظرة : « هدئي من روعك ودعينا نمثل رواية صغيرة . وإليك موضوعها . » وكان تورتسوف يقول هذا وهو لا يلتق بالآ إلى ما فيه الفتاة من ربكة . ثم أردف : « سيرفع الستار وأنت جالسة على خشبة المسرح وحيدة . وستظلين جالسة ثم يسدل الستار . وهذه هى الرواية بأكملها . هل يمكنك أن تتصورى شيئاً أسهل من هذا ؟ » ولم

تجب ماريًا على سؤاله ، فأخذها من ذراعها وهو لا ينبس ، ثم توجه بها إلى خشبة المسرح بينما أغرقنا جميعا في الضحك ،

وهنا يلتفت المدير إلينا وهو يقول في هدوء : « يا أصدقائي أتم الآن في فصل دراسي . وماريا الآن تجتاز أم لحظة في حياتها الفنية ، فحاولوا أن تتعلموا متى تضحكون ومم » .

وأخذها تور تسوف إلى منتصف المسرح ونحن جالسون صامتين في انتظار رفع الستار لم يلبث أن ارتفع ببطء . كانت ماريًا تجلس في وسط المنصة بالقرب من مقدمة المسرح ويداها لا تزالان تغطيان وجهها ، وأخذنا نشعر بجلال الجو ورهيبته وبفترة الصمت التي استمرت حتى طالت .

وكان أول ما حدث أن رفعت ماريًا إحدى يديها عن وجهها ثم رفعت الأخرى أيضاً . وفي الوقت نفسه أخذت تميل برأسها إلى أسفل حتى لم نعد نرى شيئاً غير قفاها .

ثم مرت فترة أخرى من الصمت كانت فترة مؤلة . ولكن المدير ظل ينتظر في صمت مقصود ، ولما كانت ماريًا مدركة للتوتر المتزايد فقد نظرت ناحية النظارة . ولكنها سرعان ما أشاحت عنهم بوجهها . ولما لم تكن تعرف أين أو ماذا تصنع فقد بدلت من حالتها ، فإذا هي تجلس مرة في هذا الوضع ثم لا تلبث أن تغيره إلى وضع آخر ، ثم إلى أوضاع أخرى مربكة كثيرة ، فهي تلتقي بنفسها إلى الخلف ثم تعتدل من جديد ، ثم تنحني وتشد طرف ثوبها في قوة ، ثم إذا هي تنظر في ثبات إلى شيء على الأرض .

وتركها المدير فترة طويلة في هذا الموقف دون أن يرق لها أو يرحبها بما هي فيه ، ولكنه أعطى آخر الأمر إشارة بإزالة الستار . وعند ذلك اندفعت أنا إليه ، فقد كنت أريد أن يطلب مني أداء هذا التمرين نفسه .

وأخذت مكانى في منتصف المنصة . وعلى الرغم من أن هذه لم تكن

حفلة حقيقية فقد كانت نفسى مليئة بدوافع متضاربة ، فبطبيعة كوني على خشبة المسرح كنت أشعر أثنى فى موضع تتطلع إلى فيه العيون ، ومع ذلك فقد كان مطلوباً إلى أن يخامرنى شعور داخلى بالوحدة . لقد كان جزء منى يتحرى تسليّة المتفرجين حتى لايشعروا بالملل ، بينما جزء آخر ينهانى عن الالتباه إليهم . وعلى الرغم من أن قدى وذراعى ورأسى وجذعى قد أدت كلها ما أردت منها أن تودى فقد أضافت شيئاً ، شيئاً زائداً لم يكن إليه داع : فأنت تحرك ذراعك أو قدمك بمنتهى السهولة ، ثم إذ بك تشعر فجأة بأنك وقد التويت وتبدو كالو كنت فى وضع من ستلتقط له صورة .

يا عجباً ! إننى لم يسبق لى أن ظهرت على المسرح إلا مرة واحدة ومع ذلك فقد كان أسهل على بمراحل أن أجلس على المسرح فى حالة مفتلة من أن أجلس هكذا فى بساطة وبصورة طبيعية . إننى لم أكن أستطيع أن أفكر فيما ينبغى لى أن أصنعه . وقد قال لى زملائى فيما بعد إننى كنت أبعد مرة غيباً ومرة مضحكاً وأخرى مرتبكاً ، ومرة كالتى يغلب عليه الشعور بالذنب أو الذى يرغب فى الاعتذار لأحد من غلطة وقع فيها ، ولم يزد المدير على الانتظار شيئاً ثم قام بهذا التمرين نفسه مع الآخرين ، حتى إذا انتهى منهم جميعاً قال :

والآن لنمثل شيئاً آخر غير هذا ، وسنعود فيما بعد إلى هذه التمرينات لتعلم كيف نجلس على خشبة المسرح .

وعند ذلك سألتناه : ألم يكن ذلك هو الذى كنا نصنعه ؟

فأجاب : أوه كلا . إن الذى كنتم تفعلونه لم يكن هو ما أريده من الجلوس فى بساطة .

وهنا سألتناه : ما الذى ينبغى علينا أن نفعل إذن ؟

وبدلاً أن يجيب عن سؤالنا بالكلام نهض سريعاً ومشى إلى خشبة المسرح بصورة عملية ، ثم جلس متاقلاً فى مقعد ذى مسند ليسترخ كالو كان فى

منزله ، ولم يصنع أو يحاول أن يصنع شيئا ، ومع ذلك فقد كان وضع جلسته مدعشا في بساطته . ولبثنا نرقبه ونريد أن نعرف ما الذى كان يدور في قرارة نفسه . ثم ابتسم ، وابتسمنا نحن كذلك . وبدأ كالذى يفكر ، وكنا في أشد الشوق إلى معرفة ما يجرى في ذهنه ، ثم رأيناه ينظر شيء ما ، وشعرنا كأنما يجب علينا أن ننظر ما هو الشيء الذى كان يسترعى انتباهه .

قد لاحظتم أحدهما في حياته اليومية بأن تكون له طريقته الخاصة في الجلوس أو بأن يظل جالسا هذه الجلسة الخاصة . ولكن الإنسان عندما يرى أحدا جالسا على خشبة المسرح يرى أنه ، لسبب ما ، يرقبه بإمعان ، بل ربما شعر بسرور حقيقى لمجرد رؤيته جالسا .

هذا هو ما حدث عندما كان الآخرون يجلسون على المنصة . إننا لم نكن نريد أن ننظر إليهم كما لم نكن نريد أن نعرف ما كان يجرى في نفوسهم . لقد كان مجزوم ورغبتهم في إمتاع المشاهدين أمرا مضحكا ، في حين أننا كنا شديدي الانجذاب إلى المدير حينما جلس على المنصة ، بالرغم من أنه لم يكن يعيرنا أقل شيء من انتباهه .

فإذا كان السرفى ذلك ياترى ؟ لقد تولى المدير الإجابة عن ذلك بنفسه :
* إن كل شيء يحدث على خشبة المسرح لابد أن يحدث لغرض ما ، حتى احتفاظك بمقعده لا بد أن يكون لغرض . . . ولغرض معين ، وليس لمجرد الغرض العام من وجوب أن تكون على مرأى من المشاهدين ! إن الممثل يجب أن يدرك سبب وقوفه ، أو حقه في أن يقف ، فوق المنصة وليس هذا بالأمر السهل .^{١٠}

ويقول تور تسوف قبل أن يتأد خشبة المسرح : والآن هلموا نكرر تجربتنا السابقة .

ماريا . اصعدى هنا ، إلى ، إتنى سوف أمثل معك .
وصرخت ماريا : أنت ؟ . ثم جرت إلى خشبة المسرح .

وعادت من جديد لتأخذ مكانها على المقعد الكبير في منتصف المسرح وعادت من جديد تنتظر في عصبية ، وتتحرك في وعى وإدراك وتشد أطراف ثوبها . وكان المدير يقف إلى جوارها وقد بدا وكأنه يبحث بعناية كبيرة عن شيء في نسخته . وفي نفس الوقت ، أخذت ماريا تصيح بالتدرج أكثر هدوءاً وأكثر تركيزاً . سكنت حركتها أخيراً وركزت عينيها عليه . وكان الذى يخيفنا أنها ربما أفلقته أو شوشته عليه ، فلم تمكن تفعل شيئاً أكثر من انتظار أوامر جديدة . وكان وضعها طبيعياً يتفق وواقع الحياة وكانت في الغالب تبدو جميلة . وقد أظهر المسرح ملامحها الحسنة ، ثم مضى بعض الوقت على هذه الحال . وبعد ذلك أنزل الستار .

وسأله المدير ، وهما يعودان إلى مكانهما من القاعة : والآن ماذا كان شعورك ؟ .

فألت : أنا ؟ لماذا ؟ وهل مثلنا شيئاً ؟

ويقول لها : طبعاً .

وتجيبه : أوه : لكننى ما ظننت إلا أننى كنت جالسة مجرد جلوس ، ومنتظرة حتى نجد المكان الذى تبدأ منه فى نسختك ، وذلك لتجربى ماذا أصنع . عجباً ! إننى لم أمثل شيئاً .

ويقول لها : لقد كان هذا أحسن ما فى الأمر كله . لقد كنت تجلسين وتنتظرين ، ولم تكورنى تفعلين شيئاً .

وهنا يتجه إلينا ويقول : الذى كان أقوى فى إثارة مشاعركم : أن تجلسوا على خشبة المسرح لتظهروا أقدامكم الجميلة كما كانت سونيا تصنع ، أو لتظهروا أجسامكم كلها كما كان جريشا يصنع أم تجلسون لغرض معين ولو كان غرضاً بسيطاً كما لو كنتم تجلسون فى انتظار حدوث شيء ؟ قد لا يكون لهذا الغرض أهمية خاصة فى ذاته ، ولكن هذه هى الحياة إن الإنسان كلما حاول استعراض نفسه خرج عن نطاق الفن الحى .

ويجب عليكم وأتم على خشبة المسرح أن تقوموا بإجراء ما . والفعل والحركة هما أساس الفن الذى يتبعه الممثل .

ولكن جريشا قاطعه قائلاً : ولكنك قلت منذ لحظة : إن التمثيل ضرورى وإن مجرد استعراض الأقدام والأجسام كما فعلت أنا ليس فعلاً ، فلماذا يكون من قبيل الفعل أن تجلس فى مقعد ، كما فعلت ، دون أن تحرك إصبعاً ؟ إن هذا فى نظرى يبدو شيئاً ليس فيه أى شيء من الفعل .

وهنا لم أبال أن أقول : إتنى لا أعرف أ كان إجراء من الإجراءات . ولكننا جميعاً نوافق على أن ما اعتبرته ليس من التمثيل فى شيء . كان أكثر أهمية تمثيلك بكثير .

وهنا قال المدير فى هدوء مخاطباً جريشا : وهكذا نرى أن السكون الخارجى لشخص جالس على خشبة المسرح أمر لا ينطوى على أى شيء سلبى . فأنت قد تجلس فى غير حركة وتكون فى نفس الوقت فى حركة كاملة ، وليس هذا هو كل شيء . إن عدم الحركة الجسدية يكون فى كثير من الأحيان نتيجة مباشرة للجيشان الداخلى . وهذه الاضطرابات الداخلية هى الشيء الذى يحظى بأكثر قسط من الأهمية من الناحية الفنية . إن جوهر الفن ليس فى صورته الخارجية ولكنه فى مضمونه الروحى . ولذلك فأتنى سوف أعير الصيغة التى أعطيتها لكم من لحظة مضت وأصوغها على هذه الصورة .

لأنه من الضرورى أن تمثل أو تقوم بفعل وأنت على خشبة المسرح سواء أ كان تمثيلك أو فعلك من الداخلى أم من الخارج ، .

قال المدير للماريا عند ما دخل إلى حجرة الدراسة اليوم : هلى يا ماريا تقدم رواية جديدة .

« وإليك خلاصة تلك الرواية : لقد فقدت أمك وظيفتها كما فقدت دخلها ولم يعد عندها شيء يبيع لتدفع مصروفات تعليمك فى مدرسة التمثيل ،

ومتضرطين نتيجة لهذا أن تغادري المدرسة في الغد . ولكن صديقتك جاءت لإقناذك ، ولم يكن لديها نقود لإقراضك إياها ، ولهذا أحضرت إليك دبوسا مرصعا بالأحجار الثمينة ، فحركت بفعلتها الكريمة عواطفك ، وأثارت مشاعرك ، فهل يمكن أن تقبلي هذه التضحية ؟ إنك لا تستطيعين الوصول إلى قرار . إنك تحاولين الرفض فتغرس صديقتك الدبوس في سنارة وتخرج ، وتهرعين أنت في أثرها إلى البهو حيث تحاول هي إقناعك بقبول الدبوس ، لكنك ترفضين بل تبكين ، ثم تقبلين آخر الأمر وتعترفين لها بالجميل ، ثم تتركك صديقتك وتعودين إلى الحجرة لتأخذى الدبوس ، ولكن . . أين هو ؟ هل من الممكن أن يكون أحد قد دخل وأخذه ؟ إن ذلك محتمل كل الاحتمال في بيت واسع حافل بالسكان كهذا ويتبع ذلك بحث دقيق مرهق للأعصاب .

أصعدى إلى المنصة وسأغرز الدبوس في ثيابا هذا الستار وعليك أن تقوى بالبحث عنه .

وبعد لحظة واحدة أعلن أنه مستعد للشرع في العمل .

واندفعت ماريا إلى خشبة المسرح كما لو كان أحد يطاردها وجرت إلى حافة الأضواء الأمامية ثم عادت إلى الخلف ثانية ممسكة رأسها بكتفها يديها وهي تتلوى من الرعب ، ثم أقبلت إلى الأمام وعادت فذهبت إلى الخلف من جديد ، ولكن من الجهة المضادة هذه المرة ، ثم اندفعت إلى المقدمة وأمسكت بطيات الستار وجعلت تهزها في قنوط وبأس . وأخيراً دفنت رأسها فيها . وقد كانت تقصد بهذه الحركة أن تصور لنا أنها تبحث عن الدبوس ، فلما لم تجده عادت في سرعة وألقت بنفسها خارج المنصة وهي تمسك برأسها مرة وتضرب على صدرها مرة أخرى ، وليس يخفى أنها كانت بذلك تريد أن تصور موقعها في هذه المأساة العامة .

ولم يستطع الجالسون منا في الأوركسترا أن يملكوا أنفسهم من الضحك .

ولم تمض فترة طويلة حتى كانت مارياتجرى نحونا في حالة انتصار عظيم
وعيناها تتلألآن ووجتها تلتهايان .

عند ذلك سأها المدير : كيف الحال ؟

وتصبح ماريات قائلة وهي تثب في مقعدها . «أوه كم كان الموقف رائعا !
إني لا أستطيع أن أصف لك كم كان ذلك رائعا . إني سعيدة للغاية . إني
أشعر كما لو كنت أقف لأول مرة فوق خشبة المسرح ، لقد كنت أشعر
بمتهى الطمانينة وأنا على المسرح .

ويقول لها المدير مشجعا . « هذا عظيم ، ولكن أين الدبوس أعطيت إياه ،
وتقول له . «أوه يا لله ! لقد نسيت .

ويقول لها . يا عجباً ! لقد كنت تبحثين عنه بحثاً شديداً ثم تنسينه ؟
ولم نكد نلتفت حولنا حتى كانت على المسرح من جديد وراحت تبحث
في طيات الستار .

وهنا يقول لها المدير بحذراً . تذكرى هذا جيداً . إذا وجد الدبوس
فقد نجوت . وعندئذ تستطيعين متابعة المجيء إلى هذه المدرسة لتلقى دروسك
أما إذا ضاع فلن يكون أمامك إلا أن تغادرى المدرسة .

وسرعان ما أريد وجهها ، وثبتت عيناها على الستار ثم راحت تبحث كل
طية من طياته وكل جهة من جهاته بحثاً شديداً دقيقاً . وكان بحثها هذه المرة
يجرى على مهل وأبطأ بكثير عما فعلت من قبل ولكتنا كنا جميعاً متأكدين
أنها لم تكن تضع ثانية من وقها . وأنها كانت مضطربة حقيقة على الرغم
من أنها لم تعتمد أن تبدو كذلك .

ثم إذ هي تقول . « يا لهي ! أين هو ؟ أوه ! لقد ضاع الدبوس ! »
وكانت الألفاظ تصدر منها هذه المرة في مهمة وصوت خفيض .

وتصبح الفتاة قائمة في يأس وذهول بعد أن بحثت في كل جزء من أجزاء الستار . إنه ليس هنا شيء .

وكان الحزن والقلق يشيان وجهها كله . ثم إذا هي تقف بلا حراك لو كانت أفكارها تسرح بعيداً . وكان من السهل على أى إنسان أن يشعر كيف أثر ضياع الدبوس في نفسها .

ولكننا نرغب ذلك بأنفاس مبهورة .

وأخيراً تكلم المدير فقال . « والآن ما هو إحساسك بعد بحثك الثاني ؟ وتجيبه . « ما هو إحساسى ؟ لا أدرى . » وكانت تبدو فى حالة من القنور والضعف وتهز كتفها كما لو كانت تبحث عن جواب . وقد ظلت عيناها تنظران فى غير وعى إلى أرض المنصة ثم أردفت قائمة بعد لحظة . « لقد بحثت عنه جيداً . »

ويقول لها : « هذا صحيح . لقد بحثت عنه هذه المرة فعلاً . ولكن ما الذى صنعت فى المرة الأولى . »

وتجيبه . لقد كنت مضطربة فى المرة الأولى . لقد كنت أتعذب .

ويسألها . أى الإحساسين كان أنسب وأكثر قبولا من الآخر . الأول عندما اندفعت هنا وهناك وأنت تمرقين الستار أم الثانى عندما جعلت تبحثين خلاله فى هدوء ؟

وتقول له . « بل المرة الأولى بطبيعة الحال . »

ويجبها . « كلا ، لا تحاولى أن تجعلينا نعتقد أنك كنت فى المرة الأولى تبحثين عن الدبوس . إنك حتى لم تفكرى فيه ، والذى كنت تنشدنه هو ان توهمينا بأنك تعذبين لمجرد العذاب فحسب . »

أما فى المرة الثانية فقد كنت تبحثين عنه حقيقة . لقد رأينا ذلك جميعاً ولقد فهمنا واقتنعنا ، لأن ذعرك وذهولك كان بادين فعلاً .

إن بحثك في هذه المرة الأولى كان ردينا ، أما في المرة الثانية فكان جيداً
ولقد صدمها هذا الحكم صدمة عنيفة فلم تملك إلا أن تقول . « لقد
كدت أقتل نفسي في المرة الأولى » .

ويجيبها قائلاً : « هذا لا يمننا ولا شأن لنا به هنا ، لأن الذي فعلته حال
بينك وبين البحث الحقيقي عن الديوس » . فإذا كنت فوق المنصة فلا تجرى
من أجل الجرى ولا تتعذبني من أجل العذاب ، ولا تقبى بأفعال عامة لمجرد
القيام بأفعال والسلام ، بل يجب أن يكون ما تفعلينه لغرض دائماً .
وأضفت أنا قائلاً : وفي صدق .

فقال المدير موافقاً على كلامي : نعم . والآن اصعدوا إلى المنصة وقوموا
بنفس الدور .

وصعدنا إلى المنصة ، ولكننا ظللنا وقتاً طويلاً لانعرف ماذا نصنع .
لقد شعرنا أننا لا بد أن نصنع شيئاً يؤثر في النظارة . ولكنني لم أستطع أن
أفكر في شيء يستحق اهتمام هؤلاء النظارة . لقد شرعت أتخذ شخصية
عطيل ، ولكنني توقفت ، وقد حاولت أن يتخذ شخصية أحد الأرستقراطيين
أو شخصية قائد أو شخصية فلاح ، أما ماريا فقد جرت حولنا ممسكة برأسها
وقلبها وهي تريد أن تمثل دور مضجع . وأما بول فقد جلس على مقعد في وضع
يشبه وضع هاملت . وكان يبدو عليه أنه يمثل إما رجلاً محزوناً أو رجلاً
زالت عن عينه غشاوة الوم . أما سونيا فقد أخذت تنأى وتتدلل من حولنا
وقد وقف جريشا إلى جانبها ويعلن لها عن حبه في أقدم الأساليب المسرحية
وأكثرها رشاقة . وعندما حدث أني نظرت ناحية نيقولا أمنوفيك ودائماً
ديمكوف الذين كانا يخفيان أنفسهما كالعادة في أحد الأركان كدت أضج
وأزجر عندما رأيت عينيهما تحمقان في جود ويقفان وقتهما المتخفية وهما
يؤديان مشهداً من رواية ، براند لابسن .

وهنا قال المدير : والآن هيا بنا نلخص ما قمم بأدائه ، وسأبدأ بك ،
وأشار إلى ، « وبكا أيضاً ماريا وبول في الوقت نفسه » .

ثم أردف قائلاً : « اجلسوا على هذه المقاعد لكي يتسنى لي أن أراكم في وضوح ، ثم ابدعوا . وستمثل أنت دور الغيور وأنت يامارياتمثلين دور من تتعذب ، وأنت يابول دور شخص محزون . فيها مثلوا هذه الحالات لمجرد تمثيلها فقط ، وليس في أدوار روائية .

ثم جلسنا وسرعان ما شعرنا بسخافة موقفنا . وفي الوقت الذي كنت أمشي فيه هنا وهناك أتلوى كالوحش كان من الممكن أن أتصور أن هناك بعض المعنى فيما كنت أصنع ، ولكن عندما وضعت على المقعد ، ولم تقعد تصدر عني أية حركة خارجية ، لم يعد خافيا ما كان في أدائي من سخف .

صبيهم بالحكم وأنا نأثرها
ثم سألتا المدير . والآن مارأيكم ؟ هل يستطيع أحد أن يجلس على مقعد ويكون لغير ما سبب على الإطلاق غيوراً أو في ثورة تقيمه وتقعه أو حزينا ؟ هذا غير ممكن طبعاً . وعليكم أن تضعوا الحقيقة التالية في ذاكرتكم دائماً . إنه لا يمكن أن يحدث على المسرح ، وتحت أى ظرف من الظروف أى فعل يقصد به الممثل أن يشير في الحال إحساساً ما من هذه الأحاسيس وليس من أجل هدف معين . وإغفال هذه القاعدة لا يؤدي إلا إلى أقبح أنواع التصنع وإغثاء النفس ، فعندما تكون بصدد اختيار نوع من أنواع الفعل المسرحي فعليك أن تدع الإحساس والمضمون الروحي وشأنهما . إحدرك أن تعتمد أن تبدو غيوراً أو محباً أو معذباً من أجل هذه المشاعر ومن أجلها تحسب ، فإن أمثال هذه المشاعر إنما هي نتيجة لشيء قد وقع من قبل ، ومن هنا كان عليك أن تفكر في هذا الشيء الذي وقع من قبل على قدر ما تستطيع أما النتيجة فسوف تأتي من نفسها ؟ إن التمثيل الزائف للعواطف أو للتأديج أو مجرد استخدام الحركات والإشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا ، ولكن ينبغي عليكم أن تتجنبوا هذه الأخطاء المخافة للواقع . لا تقلدوا العواطف والقوالب بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك القوالب . ولا بد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها .

وذهب قائبا إلى أننا كنا نستطيع أن نمثل أحسن مما مثلنا لو لم تكن المنصة عارية على هذه الصورة . وذلك بأن يكون فيها بعض الأثاث المثلث هنا وهناك ، وأن تكون هناك مدفأة أو (منضدة) سجاجير أو غير ذلك . ويوافق المدير على ماذهب إليه قائبا ثم ينهى الدرس عند هذه النقطة .

كان درس اليوم قد حدده حسب جدول الحصص أن يكون دراسة فوق منصة المدرسة ، ولكننا عندما وصلنا وجدنا الصالة مغلقة . على أنه كان هناك باب آخر مفتوح يؤدي إلى المنصة مباشرة . وقد دهشنا عندما دخلنا فوجدنا أنفسنا داخل دهليز رأينا بعده حجرة جلوس صغيرة أنيقة فيها بابان يؤدي أحدهما إلى حجرة الطعام ثم إلى حجرة نوم صغيرة ويؤدي الآخر إلى ممر طويل على أحد جانبيه حجرة للرقص تتوهج فيها الأضواء . وكانت هذه الحجرات قد ركبت من مناظر روايات قديمة أخرجت من قبل . وكان الستار الرئيسي مسدلا وأقيم خلفه مراس من بعض الأثاث .

ولم نكن نحس أننا على خشبة المسرح ولهذا كان سلوكنا سلوكا حرا طبيعيا . وقد بدأنا بالفرحة على الحجرات ثم جلسنا جماعات وأخذنا تتجاذب أطراف الحديث .

ولم يخطر ببال أحد منا أن الدرس كان قد بدأ فعلا . وأخيرا ذكرنا المدير أننا جئنا هنا سووية لنعمل .

فسأله أحدها . وما الذي سوف تصنعه ؟

فكان الجواب . نفس الشيء الذي قننا به بالأمس .

ولكننا ظللنا وقوقا . ولم نرد على ذلك .

ويسألنا المدير قائلا . لماذا تظلون وقوقا هكذا ؟

ويجيبه بول : فى الحقيقة لست أدرى... أتريدنا أن نمثل هكنا فجأة ،
ولغير سبب بالمرّة ؟

ثم توقف عن الحديث كأنه لا يجد مايقول .

وهنا يقول تورسوف : إذا كان بما لاسترخ إليه أن نقوم بتمثيل
شئ دون ماسبب على الإطلاق فلماذا إذن لا تبحت عن سبب ؟ إننى
لا أقيدكم أى قيد ، وأنا لا أطلب إليكم شيئاً غير أن تظلوا واقفين حيث أنتم
كالخشب المسندة .

وعاظر أحدنا فقال : « وهل لا يكون هذا تمثيلاً من أجل التمثيل ، ؟
ويجب المدير . . لا ، من الآن فصاعداً يجب ألا يكون التمثيل إلا لغرض ما
إن لديكم الآن الآثاث والمناظر وكل الجو الذى سألتهم عنه البارحة . فهل
لا تستطيعون الإيحاء إلى أنفسكم ببعض الدوافع الداخلية التى تكون نتيجةها
بعض الأفعال الجسمانية البسيطة ؟ فنلا إذا سألتك يا فانيا أن تذهب لتخلق
الباب فهل تصنع ؟

ويقول فانيا : « أغلق الباب ؟ بكل تأكيد ، وذهب فانيا فأغلق الباب وعاد
قبل أن تكون لدينا فرصة النظر إليه . »

ويقول المدير : « ليس هذا هو ما أردته من إغلاق الباب . فإنى ما عانيت
بكلمة « أغلق » ، إلا أن يفتح الباب وأن يظل مغلقاً حتى يتوقف التيار أو حتى
لا يسمع الجالسون فى الحجرة المجاورة ما نقوله . أما أنت فقد دفعت الباب
بمجرد دفع دون أن يكون فى ذهنك سبب لهذا ، وبطريقة جعلته يتأرجح
وينفتح مرة أخرى كما حدث بالفعل . »

ويقول فانيا : إن من الصعب أن يبقى مغلقاً : أو كذلك أنه لا يمكن
أن يظل مغلقاً ، .

ويجيبه المدير : « إذا كان إغلاقه صعباً فإن تنفيذ ما طلبت يستلزم وقتاً وعناية أكثر . »

وعند ذلك أغلق قائماً الباب بطريقة صحيحة .

وهنا رجوت المدير أن يكلفني بشئ أفعله .

فقال لي : « أمن المستحيل عليك أن تفكر في شئ ؟ أمامك المدفأة . »

والوقود فقم فأوقد لنا ناراً . »

وفعلت ما أمرني به ، فوضعت الوقود في الموقد ولكنني لم أجد ثقاباً

لا في جيبى ولا فوق المدفأة .

وهنا عدت وأخبرت تورتسوف عن الصعوبة التي وجدتتها .

فسألني : « يا عجباً ! ولماذا تريد ثقاباً ؟ »

فقلت : « لأشعل النار . »

فقال : إن المدفأة كلها مصنوعة من الورق ، فهل تعتزم حرق المسرح ؟

فقلت : لقد كنت أنوى أن أظاھر بهذا .

وهنا لوح يده مستغرباً وقال :

يكفيك حينما تظاھر يا شعال المدفأة أن تظاھر بأنك تشعل ثقاباً !

« إنك إذا كنت تمثل دور هاملت وهو يشق طريقه خلال نفسه المعقدة

حتى يصل إلى اللحظة التي يقتل فيها الملك فهل تجد من الضروري أن يكون

في يدك سيف حقيقي ؟ وإذا افتقدت هذا السيف فهل تعجز عن إنجاز هذا

المشهد ؟ إنك تستطيع أن تقتل الملك بغير سيف كما تستطيع أن تشعل النار بغير

ثقاب . أن الذي تفتقر إلى إشعاله إنما هو خيالك ،

ومضيت مظهراً يا شعال النار . ولكني أطيل من زمن الفعل وضعت

في حسابي وجوب تكرار إشعال أعواد الثقاب الوهمية وانفطارها عدة

مرات على الرغم من أنني كنت أبذل جهداً كبيراً في حجز الهواء عنها بيدي

وحاولت كذلك أن أرى النار وأن أحس حرارتها ، ولكننى فشلت ، وسرعان ما شعرت بالملل ولذلك اضطررت إلى التفكير فى شيء آخر أصنعه . فشرعت فى تحريك الآثاث ، ثم أخذت أعد الأشياء التى فى الحجرة ، ولما كنت لا أهدف إلى شيء من وراء هذه الأفعال فقد بدت أفعالا آلية .

وهنا قال المدير شارحا : "ليس فى هذا ما يدعو إلى الغرابة . إن أى فعل لا يستند إلى إحساس داخلى فهو فعل لا يسترعى انتباهك " . إن دفع بعض الكراسى هنا وهناك لا يستغرق منك وقتاً طويلا ، ولكنك إذا كنت مضطراً إلى أن ترتب عدداً من المقاعد المختلفة الأنواع لغرض معين ، كما إعدادها لبعض ضيوفك الذين لابد أن يجلسوا تبعاً لمرأى أعينهم أو سنهم ووقفاً لما بين بعضهم وبعض من انسجام ، فإنك قد تستغرق وقتاً طويلاً فى تصنيف هذه المقاعد .

ولكن تفكيرى كان قد جف ونضب معينه . وعندما وجد المدير أن الآخرين قد عجزوا كما عجزت جميعاً فى حجرة الجلوس وشرع يقول لنا : ألا تتجولون من أنفسكم ؟ لو أنى أحضرت فريقاً من الأطفال هنا وقلت لهم : هذا هو بيتكم الجديد : لرأيتم كيف يتفدح خيالهم ويورى ، وستكون ألعابهم ألعاباً حقيقية . أفلا يمكنكم أن تكونوا مثلهم ؟

وعند ذلك يقول بول شاكياء : " إن من السهل أن يقال ذلك ؛ ولكننا لسنا أطفالاً ، إنهم بطبيعتهم يرغبون فى اللعب ، أما نحن فاللعب يكون شيئاً مفروضاً علينا ولا بد .

ويجيبه المدير : " هذا أمر طبيعى ، فأنتم إن لم تحاولوا قذح شرارة فى أعماقكم ، أو كنتم غير قادرين على إشعالها فليس عندى شيء أقوله لكم " . إن كل شخص يكون فناناً حقاً يشعر بالرغبة فى أن يخلق فى داخل نفسه حياة أخرى ، حياة أعمق وأكثر أهمية من هذه التى تحيط به فعلاً .

ويعترض جريشا قائلاً : « إذا كان الستار مرفوعاً وكان الجمهور بالقاعة لو جدت الرغبة وتهايت من نفسها ، .

ويقول المدير وهو يعنى مايقول : « كلا ، فإنكم إذا كنتم فنانين بحق لتوفرت لكم هذه الرغبة دون وجود هذا الأثاث . والآن خبروني بصراحة ما الذى منعكم من فعل شيء . . أى شيء ؟ »

ويبت له أنه كان فى استطاعتي أن أشعل النار وأن أحرك الأثاث وأن أفتح الأبواب وأغلقها ، غير أن هذه الأفعال ليست من الأهمية بالحد الذى يسترعى انتباهي . إننى أشعل النار أو أغلق الباب ثم أقف عند هذا الحد . أما إذا كان كل فعل يهد لفعل آخر ثم يبنى عليه فعل ثالث لأمكن أن يتولد عن ذلك قوة دافعة ، وتوتر طبيعى غير متكلف .

ثم لخص تورسوف الموقف بقوله : وباختصار : « إن ماتظنون أنكم تحتاجونه ليس هو هذه الحركات القصيرة الخارجية التى لها صفة الأفعال الآلية ، وإنما هو شيء أوسع مدى . . شيء أعمق وأكثر تعقيداً .

وعند ذلك أجتهه قائلاً : كلا ، ولكن أعطينا شيئاً يكون مهماً على الرغم من بساطته .

ويقول لى فى شبه حيرة : هل تعنى أن تقول إن هذا كله يتوقف على أنا ؟ من المؤكد أن التفسير لا بد أن يلتبس من الدوافع الداخلية وفى الظروف التى تقوم بالتمثيل فى زحمتها ومن أجلها ، خذ مثلاً فتح هذا الباب أو إغلاقه ، فانت قد تحسب أنه ليس شيء أكثر بساطة ولا أقل أهمية أو أكثر آلية من فعل كهذا الفعل .

ولكن تصور أنك قابلت شخصاً شديداً المجنون اعتاد أن يسكن فى حجرة ماريا هذه . وأنهم أخذوه إلى قسم الأمراض العصبية . فإذا هرب المجنون وجاء فاخترت خلف هذا الباب ، فإذا كنت تصنع ؟ وما أن وضع السؤال هذا الوضع حتى تغير هدفنا الداخلى الذى حدده

المدير فلم نعد تفكر في الطريقة التي نوسع بها نشاطنا ، ولم نعد نشغل أنفسنا بالصورة الخارجية لهذا النشاط ولم يعد لنا تفكير إلا في تقدير قيمة أو هدف هذا الفعل أو ذاك على ضوء المشكلة المعروضة علينا ، وبدأت عيوننا تقيس المسافة إلى الباب ، وتفكر في أسلم الطرق المؤدية إليه ، واختبرنا ألا ما كن المحيطة والتي قد تؤدي إلى هرب الشخص المجنون منه ، لقد أحست غريزة المحافظة على النفس بالخطر وبدأت تفكر عن طريق مجابهته .

وكان فانيا مستنداً إلى الباب بعد إغلاقه فقفز فجأة بعيداً عنه ، ولا أدري أكان ذلك منه عن عمد أم بطريق الصدفة ؟ واندفعنا نحن جميعاً خلفه ، وراح البنات يصرخن ويجررن إلى حجرة أخرى ، ثم وجدت نفسي آخر الأمر تحت منضدة وأنا أحمل في يدي مطفأة سجائر من البرنز ثقيلة الوزن .

ولم يكن عملنا قد انتهى بعد . إن الباب الآن مغلق لكنه ليس مغلقاً تماماً ، ولم يكن لدينا مفتاح ، ومن هنا كان أسلم الطرق أن نوصده بأرائك ومناضد ومقاعد ، ثم نطلب المستثنى لكي يتخذ رجاله الخطوات اللازمة نحو إرجاع الرجل المجنون إلى المعتقل .

وأمكن أن يرفع نجاحنا في ذلك التدبير الذي تم بطريقة ارتجالية من حالتي المعنوية ، وذهبت إلى المدير ورجوته أن يعطيني فرصة أخرى لكي أوقد النار .

وقد قال لي دون أن يتردد لحظة واحدة : إن ماريا قد ورثت الآن ميراثاً كبيراً ، وإنها قد أخذت هذا المسكن ، وإنها تريد أن تحتفل بحظها السعيد فتقيم حفلة تدعو إليها جميع زملائها احتفاء بهذا المسكن الجديد ، وكان أحدم على صلة حسنة بكاتشالوف وموسكفين وليونيدوف فوعد أن يدعمهم إلى الحفل ولكن المسكن كان شديد البرودة ، ولم تكن التدفئة المركزية قد بدأت على الرغم من برودة الجو في الخارج برودة شديدة ، فل كان ثمة من سبيل الحصول على قطع من الخشب لتدفئة هذا المسكن بإحراقها فيه ؟ لقد كان من الممكن استعارة بعض أهراد الخشب من أحد الجيران ، وقد

شرعوا فعلا في إشعال نار قليلة ، ولكنها كانت تبعث دخاناً خائفاً . وكان لا بد من إطفائها لهذا السبب ، ثم كان الوقت قد أمسى متأخراً ، فشرعوا في إشعال نار جديدة ، غير أن الحشب كان لا يزال غصاً فلم يشتعل ، وكان الضيوف على وشك الحضور .

والآن دعونا نرى ماذا عساكم صانعون أمام هذا كله إذا كانت هذه الاقتراضات التي اقترضتها حقائق واقعية كلها .

ولما اتهمنا من عملنا قال لنا المدير : إننى أستطيع أن أقول اليوم إنكم أولا : قد صرتم في تمثيلكم عن دافع . وإنكم تعلمتم أن أى فعل على خشبة المسرح لا بد له ما يبرره تبريراً داخلياً ، ولا بد أن يكون فعلاً منطقياً ومتصلاً ببعضه اتصالاً معقولاً وواقعياً . ثانياً ، أن كلمة « إذا ، أو لو ، تعمل كرافعة تخرج بنا من عالم الواقع إلى عالم الخيال .

ومضى المدير اليوم في إحصاء الوظائف المختلفة لكلمة « إذا ، أو لو ، فقال : إن لهذه الكلمة مدلولاً خاصاً ، نوعاً من القوة التي أحسستموها وبعثت فيكم حافزاً داخلياً سريعاً .

ولاحظوا أيضاً كيف تم ذلك في يسر وبساطة . إن الباب الذي كان نقطة البدء في تمريننا قد أصبح وسيلة للدفاع . وإن هدفكم الأساسى وموضع انتباهكم المركز هو الرغبة في المحافظة على النفس والإبقاء عليها .

إن اقتراض وجود الخطر هو أمر مثير دائماً ، إنه نوع من الخيرة التي تبعث الحياة فيها وتضاف إليه في أى وقت . أما الباب والمدفأة والأشياء الجامدة التي لا حياة فيها فإنها تثيرنا فقط عندما تكون مرتبطة بشئ آخر أكثر أهمية بالقياس إلينا .

وتذكروا أيضاً أن هذا الحافز الداخلى قد ظهر فى غير إكراه وفى غير خداع . إنى لم أذكر لكم أن وراء الباب رجلاً مجنوناً ، بل على العكس من

ذلك فإني باستمالي للكلمة «لو» أو «إذا» قد أوضحت في صراحة أنني إنما أعرض عليكم مجرد اقتراض ، وكل ما أردت تحقيقه هو أن أجعلكم تقولون ما عساكم أن تفعلوا «لو» أن اقتراض وجود رجل مجنون كان شيئاً حقيقياً ، تاركاً لكم أن تشعرُوا ما الذى يستطيع أى شخص فى مثل هذه الظروف أن يحس به ، وأتم بدوركم لم ترغبوا أنفسكم ولم ترضوا أن تقبلوا الاقتراض على أنه شئ حقيقى ، بل على أنه مجرد اقتراض ، وماذا كان يمكن أن يحدث لو أنني بدلا من أن أعترف لكم هذا الاعتراف الصريح أقسمت لكم بأنه كان خلف الباب رجل مجنون حقا وصدقا ؟

وقلت أجيبه : « إن ما كان يحدث هو أنني ما كنت لأصدق خداعا ظاهرا كهذا .

ثم استرسل المدير فى شرحه فقال : بهذا المدلول الخاص للكلمة «لو» لا يرغمكم أحد على اعتقاد شئ بعينه ، أو عدم اعتقاده ، إن كل شئ واضح وجلى وليس فيه التواء ، لقد سلتم سؤالا والمتنظر منكم أن نجيبوا عليه فى إخلاص وإجابة محدودة .

وعلى هذا فإن سر تأثير كلمة «لو» إنما يكمن أولا وقبل كل شئ فى أنها لا تستخدم معنى الخوف أو الإرغام ، وأنها لا تجعل الفنان يصنع شيئا . بل هى على العكس من ذلك تسانده بما فيها من صدق وصراحة ، وتشجعه على الشعور بالثقة فى أى موقف يقف فيه . وهذا هو السبب فى أن عامل الإنارة فى تمرينكم كان عاملا طبيعيا غير متكلف .^٢

وهذا يقضى بنا إلى صفة أخرى أو مدلول آخر للكلمة ذلك أنها تبعث نشاطا آخر داخليا وحقيقيا ، وهى تفعل ذلك بوسائل طبيعية . وأتم لم تجيبوا على السؤال إجابة بسيطة لكونكم ممثلين ، وذلك لأنكم شعرتم بأنكم يجب أن تجيبوا على التحدى بالأداء أو التمثيل (أى الفعل) وهذه الخاصية الهامة لكلمة «لو» أو «إذا» تقرب الكلمة إلى أساس من الأسس التى تقوم عليها طريقتنا فى التمثيل . هذا الأساس هو الفاعلية أو النشاط فى الإبداع وفى الفن .

حدثنا المدير اليوم قال : « إني أرى بعضكم مشوقاً إلى أن نطبق ما سبق أن قلته لكم تطبيقاً عملياً سريعاً . هذا أمر صائب وخير كل الخير . ويسعدني أن تكون هذه هي رغبتى أنا أيضاً .

« فلهذا نطبق استعمال كلمة « لو » في دور من الأدوار . افترضوا أنكم ترمعون تمثيل قصة مسرحية من قصص تشيكوف ، وهي تلك القصة التي تصور فلاحاً ساذجاً فك صامولة من قضيب السمكة الحديد ليستعملها كقتل لحبيل سنارته . وقد حوكم من أجل ذلك وعوقب عقاباً شديداً . هذه الحادثة الخيالية سوف تبقى قصة مضحكة ، ولن تفتنوا حتى إلى مأساة القانون والظروف الاجتماعية الكامنة وراء هذه الحادثة المضحكة ؛ غير أن الممثل الذي عليه أن يؤدي دوراً في هذا الحادث لا يستطيع أن يضحك لأنه يجب أن يتدبر ما ينطوي عليه ، أن يعيش خلال المواقف التي تحدث بالكاتب إلى كتابة قصته . والآن كيف كنتم تناولون هذا كله ؟ . وهنا سكنت المدير .

وظل الطلبة صامتين يفكرون وقتاً ما .

وبعد ذلك أردف المدير قائلاً : « في لحظات الشك ، عند ما تكون أفكاركم ومشاعركم وخيالكم في حالة صمت ، تذكرون كلمة « لو » أو « إذا » فإن للؤلؤ نفسه يبدأ عمله بنفس الطريقة . وهو يسأل نفسه : ماذا يحدث « لو » أن فلاحاً بسيطاً خرج في رحلة لصيد السمك وكان عليه أن يفك صامولة قضيب السمكة الحديد ؟ والآن فقوا نفس الموقف وأضيفوا هذا السؤال : ماذا عسانا أن نفعل « لو » أن هذه الحالة عرضت على لأحكم فيها بوصفى قاضياً ؟ وأحيب أنا بلا تردد « كنت أدين المجرم » .

فسألني المدير : « لماذا ؟ ألا أنه استخدم الصامولة كقتل لحبيل سنارته ؟ ، فأجيب : « بل لسرقة الصامولة » .

ويقول تورسوف موافقاً : « لا ينبغي لأى إنسان بطبيعة الحال أن يسرق ولكن هل تستطيع أن تعاقب رجلاً عقاباً شديداً على جريمة لم يكن واعياً بها حينما ارتكبها ؟ » .

وأجيبه قائلاً : « لا بد أن نجعله يتحقق من أنه يتسبب في تحطيم قطار بأكله وقتل مئات من الناس » .

ويقول المدير : « من أجل صامولة واحدة صغيرة ؟ إنك لن تستطيع أن تجعله يدرك ذلك » .

قلت : « إن الرجل إنما يتظاهر بالبرامة ولكنه يفهم طبيعة عمله » .
ويقول المدير : « إذا كان الرجل الذى يقوم بدور الفلاح رجلاً ذا موهبة فإنه سوف يثبت لك بتمثيله أنه لم يكن يعلم أن فيما صنعه أى ذنب » .
وتابع المدير مناقشته مستخدماً كل حجة ممكنة لتبرير دفاعه ، ونجح فى النهاية فى إضعاف رأيي قليلاً . وما أن تبين له ذلك حتى قال : « لقد أحسست نفس الدافع الداخلى الذى قد يشعر به القاضى نفسه ، فإذا أدبت هذا الدور فإن مشاعر شبيهة بهذه يمكن أن تقترب بك من الشخصية » .

ولكى تحقق هذه القرابة بين الممثل والشخص الذى يصوره عليك أن تضيف بعض التفاصيل الملبوسة التى تملأ ثغرات الرواية وتتيح لها فقطاً جوهرية وفضلاً شائعاً يجلب الأبهاز .

إن الأحوال التى تكشف لكم عنها « لو » تنبع من مصادر قريبة من مشاعركم نفسها ، ولهذا الأحوال تأثير قوى فى الحياة الداخلية للممثل ، وأنت بمجرد أن نرسم هذه الصلة بين حياتك ودورك سوف تجد هذا الدافع أو الحافز الداخلى ، وإذا أضفت سلسلة كاملة من هذه الأعراض أو الأحداث الطارئة القائمة على تجربتك الخاصة فى الحياة ستجد أن من اليسير عليك كل اليسر أن تؤمن بإمكان حدوث ما تكلف بأدائه فوق خشبة المسرح .
عليك أن تقوم بدراسة دور كامل على هذا النحو ؛ لكى تخلق ذلك

إن المشاعر المثارة تعبر عن نفسها ولا بد خلال أفعال هذا الشخص التخيل لو أنه وضع في هذه الظروف التي تصورهما الرواية .

وهنا سألته : وهل هذه الأفعال شعورية أو غير شعورية .

ويجبني بما يأتي : اختبر ذلك بنفسك . تتبع كل جزئية في العملية وقرر أنت . أيها شعوري وأيها غير شعوري في منشئه . إنك لن تستطيع أن تحمل هذا اللغز لأنك سوف لا تذكر حتى بعض اللحظات الهامة فيه . وهذه اللحظات سوف تنشأ بالجملة أو فرادى من تلقاء نفسها . وستمضي دون أن تفتن إليها ، وهي جميعاً في نطاق اللاشعور .

ولكن تفتتح أسأل مثلاً بعد أن ينتهي من رواية عظيمة عما كان يشعر به وهو على خشبة المسرح ، وعما كان يصنعه هناك . إنه لن يستطيع أن يجيب لأنه لم يكن واعياً بما كان يجا فيه . إنه لا يذكر كثيراً من اللحظات الهامة في تمثله . وكل ما يمكنك أن تحصل عليه منه هو أنه كان يشعر بالراحة والرضا وهو على خشبة المسرح ، وأنه كان يشعر بسهولة في التفاهم مع الممثلين الآخرين ، أما فيما عدا ذلك فإنه لا يستطيع أن يحدثك بشيء .

« وستدهشه أنت بوصفك لتمثله : وعند ذاك يبدأ بالتدرج في إدراك بعض الأشياء التي جاءت في تمثله والتي لم يكن واعياً بها على الإطلاق » .
« ويمكننا أن نستنتج من هذا أن كلمة « لو » هي أيضاً عامل إثارة للإبداع اللاشعوري ، وأنها إلى جانب ذلك تستطيع أن تعاونا في إنجاز مبدأ أساسي آخر من مبادئ فنتنا ، وهو الإبداع اللاشعوري خلال وسائل المهارة الفنية الشعورية » .

« وإلى هنا أكون قد أوضحت القول في استعمالات كلمة « لو » ، ولربطها بمبدأين من أهم مبادئ طريقتنا في التمثيل . بل لعلها ترتبط ارتباطاً أقوى بمبدأ ثالث كتب عنه شاعرنا الكبير بوشكين في مقاله الذي لم يتمه عن المسرحية » .

ومن بين الأشياء الأخرى التى قالها فى ذلك المقال ماأتى :

«إن كل ما نطلبه من الكاتب المسرحى هو الإخلاص فى الانفعالات
والمشاعر التى تبدو صادقة فى ضوء الظروف التى يهيئها الكاتب للرواية .

«وأخيف من عندى أن ذلك هو بالضبط ما نطلبه من الممثل . فأمعنوا
التفكير فى هذا القول ، وسأوافيكم فيما بعد بمثال واضح أظهر لكم فيه
كيف تساعدنا كلمة «لو» على إنجازها .

أما أنا فأخذت أردد كلمة بوشكين بمختلف أنواع التجويد والتنغيم :

«إن كل ما نطلبه من الكاتب المسرحى هو الإخلاص فى الانفعالات
والمشاعر التى تبدو صادقة فى ضوء الظروف المعطاة أو التى يهيئها الكاتب
للمسرحية» .

قال المدير : كف عن هذا . لقد جعلت منها شيئاً تافهاً ، ولم تكشف
بعد عن المعنى الرئيسى . عندما لا تستطيع أن تملك زمام فكرة كاملة قسمها
إلى أجزاءها المركبة ، وادرسها واحداً بعد واحد .

وسأل بول . ما الذى يعنيه قولك «الظروف المعطاة للمسرحية» .

— إنها تعنى قصة الفتيالية . حقائقها وأحداثها وعصرها وزمان ومكان
تمثيلها وظروف الحياة وتفسير المخرج وأوضاع وحركات الممثلين على المسرح
والإخراج والمناظر والملابس والآلات والإضاءة والمؤثرات الصوتية وكل
الظروف المعطاة للممثل واتى يدخلها فى حسابه عندما يخلق دوره .

وكلمة «لو» هى نقطة البداية ، هى الظروف المعطاة ، هى التطور .
وهذه الظروف لا يستطيع أن يعيش الواحد منها دون الآخر طالما كان كل
ظرف من ظروف الرواية يملك صفة الإثارة الضرورية . ومع ذلك فإن
وظائف كل ظرف منها تختلف عن الآخر ، فكلمة «لو» تبعث الحركة فى الخيال
الساكن ، بينما تبني ظروف المسرحية الأساس لكلمة «لو» نفسها . وهما
معاً بالاشتراك والانفصال يساعدان فى خلق عنصر الإثارة الداخلى .

ثم سأله قائلاً باهتمام . « وما الذى تعنيه عبارة « صدق الانفعالات » ؟
فقال . « إنها تعنى بالضبط أن يستشعر للممثل الانفعالات الإنسانية ،
وبالأخرى المشاعر التى خبرها الممثل بنفسه . »

واسترسل قائلاً فى سؤاله قائلاً . « وما هى المشاعر التى تبدو صادقة ؟ ،
ويجيبه : أننا لانرجع المواقف التى تبدو صادقة إلى المشاعر الواقعية
نفسها بل إلى شئ . قريب الصلة بها ، إلى الانفعالات التى نستعيد بها بطريق
غير مباشر ، وبدافع من المشاعر الداخلية التلقائية الصادقة .

وإليك ما ينبغى لك أن تعمل تطبيقاً لذلك . أولاً . عليك أن تتخيل
بطريقتك الخاصة الظروف المعطاة لك من المسرحية ، خطة المخرج فى إخراج
الرواية وتصورك الفنى الخاص للرواية . هذه المواد جميعها سوف تمدك
بتخطيط عام لحياة الشخصية التى عليك أن تؤدى دورها وبجميع الظروف
المحيطة بها . ومن الضروري أن تكون مؤمناً حقيقة بالاحتمالات العامة
لحياة مثل هذه الشخصية ، ثم تتعادل عليها حتى تشعر أنك وثيق الصلة بها فإذا
نجحت فى هذا فلسوف تجد أن الانفعالات الصادقة أو ما يسمى بالمشاعر التى
تبدو صادقة ، سوف تنمو بطريقة تلقائية فى نفسك .

ومع ذلك فإذا أنت استعملت هذا المبدأ الثالث فى التمثيل فلا تشغل
نفسك بمشاعرك لأنها سوف تكون فى معظمها تقوم على أساسى غير شعورى ،
وليس خاضعة لسلطانك المباشر . واجعل كل انتباهك مركزاً على الظروف
المعطاة لأن هذه الظروف فى متناول يدك دائماً .

وقبل نهاية الدرس قال لنا المدير :

وأستطيع الآن أن أضيف ماقلته سابقاً عن كلمة « لو » التى لاتعتمد قوتها
على نفاذها فقط بل تعتمد كذلك على حدة التخطيط العام للظروف المعطاة .
وهنا اعترض جريشا قائلاً . وما الذى بقى للممثل مادام كل شئ قد
أعد بواسطة الآخرين ؟ ألم يترك لنا غير الأمور النافذة ؟

ويجيبه المدير فى ضيق : « ما الذى تعنيه بالأمور التافهة ؟ هل تظن أن إيمانك بقصة تخيلها شخص آخر وبعث الحياة فى هذه القصة موضوع تافه ؟ ألا تعرف أن عملك فى موضوع من تفكير شخص سواك أشد صعوبة من أن تتخزع أنت موضوعاً بنفسك ؟ »

نحن نعرف حالات كثيرة اكتسبت فيها رواية رديئة شهرة عالمية لأن مثلاً كبيراً قد أعاد خلقها من جديد ، نحن نعرف أن شكسبير قد أعاد خلق روايات كتبها آخرون ، وهذا هو ما تصنعه للعمل الذى يكتبه المؤلف المسرحى ، إننا نبعث الحياة فيما خفى تحت الكلمات ،^١ إننا نضع أفكارنا الخاصة فى كلام المؤلف وننشئ علاقاتنا الخاصة مع شخصيات أخرى بالمسرحية ، كما ننشئ علاقاتنا الخاصة بطرؤف حياتهم ، ثم نقوم بعملية ترشيح داخل نفوسنا لجميع المواد التى تلقيناها من المؤلف والمخرج ، ثم نعمل فيها ونخرجها بعد أن نضيف إليها من خيالنا . وبهذا تصبح تلك المواد جزءاً من نفوسنا من الناحية النفسية وحتى من الناحية الجسدية . إن انفعالاتنا حينئذ تكون انفعالات صادقة وهذا مما يجعلنا نحصل آخر الأمر على فاعلية منتجة حقيقية ، فاعلية تتصل خيوطها اتصالاً وثيقاً بكل محتويات الرواية .^٢

« فكيف تزعم بعد ذلك أن هذا العمل الهائل مجرد شئ تافه ؟ كلا وألف مرة كلا . إن هذا خلق وفن . . وبهذه الكلمات أنهى المدير دروسه .

فتنا اليوم بسلسلة من التمرينات التى كنا نتولى فيها بأنفسنا حل بعض مشاكل « الفعل المسرحى » ، كأن نكتب خطاباً مثلاً ، أو أن ننظف حجرة أو أن نبحت عن شئ ضائع ، وكنا نصوغ ذلك فى كل ما يمكن أن يطرأ بآلاتنا من افتراضات مثيرة . وكان هدفنا أن تنفذ هذه الأفعال فى ضوء الظروف التى خلقناها .

وكان المدير يعزو إلى هذه التمرينات كثيراً من الأهمية حتى لقد كان يجهد فيها نفسه طويلاً ويقبل عليها بحماسة شديدة .

وبعد أن قام بتمرين مع كل واحد منا بدوره قال :

هذه هي بداية الطريقة السليمة ، وقد اكتشفتموها خلال تجاربكم الخاصة ، ولا ينبغي في الوقت الحاضر أن نستعين بطريقة أخرى في تناول أى دور أو رواية . ولكي تدركوا أهمية هذه البداية قارنوا بين ما قمتم به الآن وبين ما قمتم به في عرض الاختبار ، كنتم جميعاً ، باستثناء لحظات قليلة مبثورة وعرضية في تمثيل ماري وكوسيتا ، تشرعون في عملكم من نهايته لا من بدايته . لقد كنتم تصرون على أن تثبروا منذ اللحظة الأولى في تمثيلكم انفعالا شديداً في نفوسكم ونفوس مستمعكم ، أن تقدموا إليهم بعض الصور الحية ، وأن تعرضوا في الوقت نفسه جميع مواهبكم الداخلية والخارجية ، وكان هذا الخطأ ينتهي بكم بطبيعة الحال إلى التهيج . ولكي تتجنبوا مثل هذه الأخطاء تذكروا دائماً أن عليكم عندما تشرعون في دراسة كل دور أن تجمعوا أولاً كل المواد التي لها به صلة وأن تضيفوا إليها الكثير من خيالكم حتى تظفروا في النهاية بشيء يشبه الحياة ويسهل على الناس الإيمان بما تفعلون ولا تشغلوا بالكم بمشاعركم في البداية لأنها سوف تطفو على السطح من تلقاء نفسها ، إذا أنتم أعدتم لها ظروفكم الداخلية وجعلتموها ظروفًا صادقة صحيحة ..

الفصل الرابع

الخيال

- ١ -

طلب منا المدير اليوم أن توجه إلى مسكنه للاستماع إلى درسه هناك ؛ وبعد أن أجلسنا في مقاعد مريحة بحجرة مكتبه قال :

تعرفون الآن أن عملكم في رواية ما إنما يبدأ باستخدام كلمة «لو» ، فهي بمثابة الرافعة ترفعنا من الحياة اليومية إلى آفاق الخيال . وما الرواية التمثيلية وما الأدوار التي فيها إلا أشياء اخترعها خيال المؤلف ، وهذه الأشياء سلسلة كاملة من كلمات «لو» ، ومن مجموعة من الظروف التي اخترعها خياله أيضاً ، فليس ما يسمى واقعاً أو حقيقة على خشبة المسرح ، إذ الفن نتاج الخيال كما ينبغي أن يكون عمل كل كاتب مسرحي ، وينبغي أن ينحصر هدف الممثل في استخدامه مهارته الفنية لتحويل الرواية إلى واقع مسرحي . وفي هذه العملية يلعب الخيال الدور الأكبر إلى الدرجة القصوى » . ثم أشار إلى جدران حجرة مكتبه التي كانت مغطاة برسوم من كل ما تتصوره من مناظر المسرح ثم قال: « أنظروا : كل هذه أعمال فنان أثير عندي ، وهو الآن ميت . لقد كان رجلاً غريباً يجب أن يضع رسوماً لمناظر روايات لم تكتب بعد . خذوا مثلاً هذا الرسم الذي يمثل منظر الفصل الأخير من رواية لتشيكوف كان يفكر في كتابتها قبل موته حول بعثة كشفية قعدت في مجاهل المنطقة الشمالية الجليدية » .

ثم قال المدير: من كان يعتقد أن هذه الرسوم صورها رجل لم يحدث له طول حياته أن خرج عن حدود ضواحي موسكو ؟ لقد رسم منظر آمن مناظر الأقاليم القطبية من وحي مآرأه حولها في فصل الشتاء ، ومن وحي

القصص والمنشورات العلمية والصور الفوتوغرافية . ومن كل هذه المواد خلق خياله هذه الصورة .

ثم وجه المدير بعد ذلك انتباهنا إلى حائط آخر عليه مجموعة لمناظر طبيعية خطيرة وفي هينات مختلفة ، في كل واحد منها صف من المنازل الصغيرة الجذابة إلى جوار غابة صغيرة من شجر الصنوبر - وهي كلها لا تختلف إلا في الوقت من السنة وفي اليوم والساعة وحالات الجو . فإذا بعدت قليلا وجدت على الحائط نفس المنظر وليس فيه إلا أرض جرداء إلى جوارها بحيرة وبعض أنواع من الأشجار . وواضح أن الفنان يتمتع بهوية لإعادة ترتيب المناظر الطبيعية والحياة التي يحياها الناس المتصلون بهذه المناظر . فهو في كل صورة كان يبنى ويغير من أشكال المنازل والقرى ويبدل وجه الصقع الذي يصوره ويحرك جباله .

وقال - وهو يشير إلى الرسوم والصور الأخرى :

« وهنا بعض صور وتخطيطات لرواية لا وجود لها تدور حول الحياة بين الكواكب ؛ ولكن يرسم الفنان صوراً كهذه لا ينبغي أن يكون لديه الخيال فحسب ، بل يجب أن يكون لديه حسن التخيل أيضا .

وهنا سأل أحد الطلبة : « وما الفرق بينهما ؟ »

فأجاب المدير : الخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث ، بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت ، والتي لن توجد أبداً . ومع ذلك كيف يعلم ؟ ربما أتبع لها أن توجد . إن التخيل عندما خلق البساط الطائر لم يكن في الدنيا من يدور بخلافه أنه سيأتي يوم يستطيع فيه الإنسان أن يطير حلقاً في الفضاء . إن كلا من الخيال والقدرة على التخيل أمران لازمان ولا غنى للرسم عنهما .

وهنا سأل بول : « وللممثل أيضا ؟ »

« ماذا تظن ؟ إن كاتب الرواية المسرحية يمد الممثلين بكافة ما يحتاجون

إلى معرفته في القصة ؟ هل تستطيع في مائة صفحة أن تعطى مجلداً وافياً عن شخصيات الرواية ؟ وهل يستطيع الكاتب مثلاً أن يعطي تفصيلات كافية عن الأحداث التي وقعت قبل ابتداء الرواية ، وهل يدرك ماذا عساه يحدث عقب انتهائها ، أو ماذا يحدث خلف المناظر ؟ إن الكاتب المسرحي لا يسرف في تعليقاته . وكل ما تجده في نسخة الرواية هو نفس شخصيات المشهد الماضي بالإضافة إلى : « يتر » ، أو يخرج يتر . ولكن أحداً لا يمكن أن يظهر في الهواء أو يختفي في الهواء ، ونحن لا توهم أبداً بأى فعل يفهم بصفة عامة مثل فلان ينهض أو فلان يمشی إلى أعلى أو إلى أسفل في حالة هياج أو فلان يضحك أو يموت . وحتى خصائص الشخصية التي تعطى في عبارات مقتضبة مثل « شاب في مقتبل العمر مقبول المنظر يفرط في التدخين » يصعب أن يكون أساساً كافياً لخلق صورة تأتيه عن مظهرها الخارجي وطباعها وطريقتها في المشي .

ويسأله : « وماذا عن كلام الرواية ؟ هل يكفي مجرد حفظ هذا الكلام ؟ »
ويجيب المدير : « وهل يستطيع هذا الكلام أن يرسم لك شخصيات الرواية وأن يعطيك درجات أفكارهم ومشاعرهم ودوافعهم وأفعالهم ؟
كلا ، إن كل ذلك يجب أن يستوفيه الممثل ويعبر غوره ، وفي العملية الإبداعية يقود الخيال الممثل » .

وفي هذه اللحظة توقف الدرس نظراً لزيارة غير متوقعة من ممثل أجنبي مشهور من مثلي المأسى ، أخذ يحدثنا عن شتى انتصاراته . وبعد انصرافه قال لنا المدير وعلى وجهه ابتسامة : لقد كان « ينزع » طبعاً ، ولكن رجلاً سهل التأثر مثله يؤمن بحقيقة بما يلفقه وينسجه له خياله » .

إننا نحن الممثلين معنادون أن نطرز الحقائق بتفاصيل مستمدة من خيالنا لدرجة نجعلنا متأثر بهذه العادة في حياتنا اليومية ؛ وهذه التفاصيل المتخيلة ضرورة من ضرورات المسرح وإن بدت من الفضول في واقع الحياة ، وعندما تكون بهدد الحديث عن عقري لا يمكنك أن تقول إنه يكذب ،

بل هو يرى الحقائق بعين تختلف عن عيوننا . وهل من العدل أن نلومه إذا كان خياله يجعله يضع على عينيه منظاراً وردياً أو أزرقاً أو رمادياً أو منظاراً أسود ؟

إنني يجب أن أعترف أنني أنا نفسي يلزمني أن أكذب من وقت لآخر عندما أكون معرضاً وأنا فنان ومخرج لمعالجة دور من الأدوار أو رواية من الروايات التي لا تسهوني ، إذ تشل جميع ملكاتي الإبداعية في مثل هذه الحالة .

ولما كان لا بد لي من عامل من عوامل الإثارة فإني أشرع فأذكر لكل إنسان حولي أنني شديد الطرب والإعجاب بالعمل الذي أماره . وأجدني مضطراً أن اتبع كل ما يمكن أن يكون موضع إهتمام وأغربه بهذه الطريقة بستغز خيالي . فإذا كنت وحدي فلا يمكن أن أبذل كل هذا الجهد ، أما إذا كنت أعمل مع الآخرين فيلزمي في هذه الحالة أن أؤيد أكاذيبي تأييداً مادياً . وكثيراً ما يكون في وسع الإنسان استخدام هذه الأكاذيب كمادة لدور من الأدوار أو لإخراج رواية من الروايات . وهنا يسأله بول في شيء من الخجل . وإذا كان الخيال يلعب مثل هذا الدور الهام في عمل الممثل فإذا يكون من أمر الممثل إذا افقده ، ؟

ويجيبه المدير : ، أنه يجب أن ينميه ولا فيجب أن يترك المسرح . فإن لم يفعل فإنه سوف يسقط في أيدي المخرجين الذين سوف يسدون هذا النقص باستخدام خيالهم الخاص ، وعندئذ يصبح الممثل قطعة من قطع الشطرنج ليس من الأفضل له أن يتحدث لنفسه خيالا من عمله هو ؟

قلت : ، أخشى أن يكون ذلك صعب التحقيق ، .

فقال المدير : ، أن المسألة تتوقف على نوع الخيال الذي تستخدمه ، فالنوع الذي يملك عنصر المبادأة - أي الذي يستطيع أن يبدأ الخلق والابتكار ،

يمكن أن يتطور في غير حاجة إلى مجهود خاص ، وسوف يعمل بثبات وفي غير ملل ، سواء أكنت نائما أم مستيقظا . وثمة ذلك النوع الذى يفترق إلى عنصر المبادأة ولكنه يسهل إثارته وإستمراره فى العمل حالما يواتيه شيء من الإيحاء . أما النوع الذى يستجيب للإيحاء . فهو نوع موقفنا أمام مشكلة شديدة الصعوبة . إذ تكون الإيحاءات التى تطلقها الممثل فى هذه الحالة مجرد إيحاءات خارجية شكلية ، فإذا ابتلينا بمثل هذا الممثل ، يكون طريق تطور الفعل مشحونا بالصعوبات ولا يكون لنا إلا أمل ضعيف فى النجاح ، إذ بذل هذا الممثل مجهوداً كبيراً .

هل هو من النوع الذى يوحى إليه ؟

هل يمكن أن يتطور من تلقاء نفسه ؟

هل خيالى من النوع الذى يملك عنصر المبادأة ؟

أن هذه الأسئلة تشغلنى دائماً . فى أخريات ليلة أمس أغلقت على حجرى وجلست على أريكة وثيرة ومن حولى الوسائد ، وأغلقت عيني ، وبدأت أرتجل كلاماً ألقيه بالبديهة . غير أن بقعا حمراء مستديرة أخذت تمر عبر عيني المغمضتين فتعوق انتباهى ، وهنا أطفأت نور الحجرة إذ تخيلت أنه السبب فى مثل هذه الأحاسيس .

ترى ما الذى ينبغى أن أفكر فيه ؟ لقد سرح بى خيالى إلى غابة كبيرة من أشجار الصنوبر وهى تمايل فى إرتقاع ورشاقة فى نسيم رقيق ، وقد خيل إلى أنى أتشم الهواء الطلق ..

فيا عجباً . . . كيف يمكن فى كل هذا الهدوء أن أسمع دقات ساعة . . ؟

لقد استغرقت فى النوم ،

أما كيف حدث هذا فقد تحققت طبعاً أنه لا ينبغى لا أن أتخيل الأشياء دون أن يكون لى هدف وراء هذا التخيل .

ولذلك حلقت في طائرة رفعتني فوق قم الاشجار مصعدة فوق الحقول
والانهار والمدن . . . وهي لاتزال ترسل دقاتها في أذني . ترى عن ينبعث
هذا الشخير ؟ ليس مني بكل تأكيد . . أتراني قد أغفيت ؟ هل مضى على
وقت طويل وأنا نائم ؟ إن الساعة تدق الثامنة . .

— ٢ —

بريجي بيرسي ليدل

لقد كنت شديد الحزن لفشل المحاولات التي بذلتها في تدريب خيالي
بالمنزلة ، حتى لقد أخبرت المدير بكل شيء في درسنا اليوم .

وقد قال لي مفسراً : إنك لم تنجح لأنك وقعت في جملة أخطاء . وأهم
هذه الأخطاء أنك أجبرت خيالك وأكرهته بدلا من أن تروضه وتلاطفه .
ثم حاولت أن تفكر دون أن يكون لديك موضوع هام للتفكير فيه . أما
الخطأ الثالث فهو أن أفكارك كانت سلبية في حين أن الإيجابية في الخيال
أمر بالغ الأهمية . والإيجابية تبدأ أول ما تبدأ من الداخل . ثم يأتي بعد
ذلك الفعل الخارجي .

وهنا أوضحت انني كنت إيجابياً بشكل ما — وذلك لأنني كنت طائراً
فوق الغابات بدرجة فائقة من السرعة .

وعندئذ سألتني المدير عندما تكون مضطجعا في استرخاء وراحة داخل
قطار سريع فهل تكون وأنت هكذا في حالة إيجابية ؟ إن قائد القاطرة
قائم يعمل ، وهو بهذا شخص موجب . أما المسافر فلا يعمل ، وهو بهذا
شخص سالب ، وأنت إذا كنت مشغولا بعمل هام ، كأن كنت تتكلم
أو تناقش أو تكتب تقريراً في أثناء سير القطار ، ففي هذه الحالة يحق لك
بطبيعة الحال أن تتحدث عن الفعل والأمور الإيجابية . كذلك وأنت
طائر في طائرتك كان قائد الطائرة هو الذي يعمل ولكنك لاتنصع شيئا .
أما إذا كنت واقفا في ركن المراقبة ، أو كنت تلتقط بعض الصور
الطبوغرافية فيصح أن تقول أنك كنت في حالة إيجابية .

وربما استطعت أن أفسر لكم الأمر بوصف المرحه المفضلة التي تفرم
بها أبنة أخى الصغيرة إذ تسألنى قائلة : « وماذا تصنع ؟ »

فأقول لها : « إتنى أشرب الشاى »

فتقول : « إذا كان الذى تشربه زيت خروع فكيف كنت تشربه ؟ »

وعندئذ فأنا مضطر أن أتذكر طعم زيت الخروع وأن أظهر لها الغشيان
الذى أشربه . وعندما أنجح فى ذلك تملأ الطفلة الصغيرة الحجرة بضحكاتها .

ثم تسألنى ابنة أخى « على أى شىء تجلس ؟ »

فأقول : « على كرسى » .

فتقول : « وإذا كنت جالساً على موقد مشتعل فإذا كنت تصنع ؟ »

وعندئذ أضطر إلى اعتبار نفسى جالساً على موقد مشتعل وأحاول أن
أفكر كيف أنقذ نفسى من الموت حرقاً ، وعندما أنجح فى مثل ذلك تشفق
الطفلة على وتصرخ قائلة : « إتنى لا أريد أن أستمر فى هذا المزاج » . فإذا
رأتى أستمر فى تمثيلى الحزن انتهى بها الأمر إلى الانفجار فى البكاء .

فلماذا لا تفكرون فى لعبة من هذا النوع كتمرين لإثارة فاعليتكم
وبالأحرى الناحية الإيجابية فيكم ؟

وعندئذ قاطعته لأوضح أن هذا من قبيل المحاولات البدائية الفجة ،
ولأسأله كيف السبيل إلى تنمية الخيال بطرق أكثر احتيالا ودهاء .

ويجيبنى المدير قائلاً : لا تتعجل فى الوقت منسح لما تريد أن تعرف ،
أما الآن فنحن فى حاجة إلى تمرينات تتصل بالأشياء البسيطة التى تحيط بنا .

خذ حجرة الدراسة هذه مثلاً ، إنها حقيقة واقعة ، افرض أن جميع ما يحيط
بنا من أستاذ وطلبة سيظلون كما هم . والآن وبكلمتى السحرية - لو - سأضع
نفسى على متن الخيال مع تغيير شىء واحد فقط هو الساعة التى نحن فيها .
ولنقل إن الساعة الآن ليست الثانية بعد الظهر ولكنها الثالثة بعد منتصف الليل .

استعمل خيالك إذن في تبرير درس يستمر حتى هذه الساعة المتأخرة .
إن سلسلة كاملة من النتائج سوف تتولد من هذا الموقف البسيط ، ففي منزلك
ستكون أسرتك قلقه عليك إذ ليس هناك تليفون تستطيع أن تعطمتهم
بوساطته وسوف يعجز طالب آخر عن الظهور في حفل كان متوقفاً أن
يظهر فيه ، وثالث يعيش في الضواحي ولا يدري كيف يصل إلى بيته ، فقد
توقفت القطارات .

إن كل هذه الأشياء تحدث تغييرات خارجية وتغييرات داخلية أيضاً .
إنها تضيق صبغة خاصة على ما تصنعه .

ولنجرب للموضوع من زاوية أخرى .

لنفرض أن الساعة هي الآن الثالثة بعد الظهر . ولكن الذي تغير هو
الوقت من السنة . . . وأنتا الآن في الربيع بدلا من الشتاء . والهواء جميل
والحرارة مرتفعة في الخارج حتى في الظل .

إنني أراكم تبسمون بالفعل ، إنكم بعد انتهاء درسكم سيكون لديكم
بعض الوقت الذي تمشون فيه قليلا ، ففكروا ماذا تنوون أن تفعلوا .
ووقفوا بين ما تقررونه في ذلك وبين الاقراضات اللازمة ، وهكذا يكون
لديكم مرة أخرى الأساس لتمرين آخر . .

إن هذا هو مجرد مثل من أمثلة عديدة لا تحصى في كيفية استخدام القوى
التي تنطوون عليها لتغيير الأشياء المادية المحيطة بكم . فلا تحاولوا أن تخلصوا
من هذه الأشياء ، بل على العكس حاولوا أن تدخلوها في حياتكم للتخيلة .
إن ذلك النوع من التحول له مكان حقيق في هذا النوع من تمريناتنا
الاقرب ألفة إلينا . إننا نستطيع أن نستخدم كرامى عادية لتخطيط أى شيء .
يتطلب منا خلقه خيال المؤلف أو المخرج ، سواء كان ذلك منازل أو ميادين
أو سفناً أو غابات ، ولن يضربنا أن نجد أنفسنا عاجزين عن الاعتقاد بأننا
قد نجد الشعور الذي يثيره الكرمى فينا .

قال لنا المدير في بداية العرس اليوم : « لقد تناولت تمرينانا عن تفوير الخيال حتى هذه اللحظة سواء على نطاق واسع أو نطاق ضيق — حقائق مادية مثل الأثاث ، أو حقائق الحياة ، كفصول السنة مثلاً ، أما الآن فسننقل عملنا إلى ميدان آخر ؛ سنعمل ما أمكن ما اتصل بملايسات الزمان والمكان والفعل . وستقومون بالعمل كله بوساطة عقولكم مباشرة » ، ثم التفت إلى وقال : « والآن ، في أى مكان تريد أن تكون وفي أى زمان ؟ »

قلت : « في حجرتي وفي الليل » .

فقال : « حسن . إذا كان لي أن أوجد في تلك الأماكن فيسكون مما لا مفر منه بالقياس إلى أولاً أن أسعى إلى المنزل وأن أصعد السلالم الخارجية وأن أدق الجرس ، وباختصار ، سأضئ خلال سلسلة من أعمال يقتضيها وجودي في حجرتي » .

— « هل رأيت (أكرة) الباب التي لا بد من القبض عليها ؟ ، وهل أحسست بها وهي تدور ؟ وهل انفتح الباب ؟ والآن أى شيء أمامك ؟ »

— « أمامي مباشرة إحدى المقصورات وبالأحرى حجرة مكتب »

— « ما الذي تراه إلى اليسار ؟ »

— « هاتان أريكة ومنضدة » .

— « حاول أن تمشي ذهاباً وجيئة ، بحيث لا تبارح الحجرة ؛ ففكر ؟ »

— « لقد رأيت خطاباً وتذكرت أنني لم أرد عليه فصرمت بالحرج » .

ثم قال المدير : « من الواضح أنك في حجرتك . والآن ماذا أنت معتزم أن تفعل ؟ »

قلت : « الأمر يتوقف على الساعة من الوقت التي أكون فيها » .

فقال في لهجة استحسان : هذه ملاحظة معقولة . دعنا نتفق على أن الساعة هي الحادية عشرة مساءً .

قلت : « إنه أحسن وقت ، حيث يحتمل أن يكون جميع من في المنزل نائمين . »

قال : « ولماذا ؟ هل تريد ذلك الهدوء بصفة خاصة ؟ »
 قلت : « لأقنع نفسي إنني مثل تراجيدى ؛ أعنى من يمثل المأسى . »
 قال : « إنه لمن الخطأ أن ترغب في استخدام وقتك لغرض ضعيف كهذا ، فما هي خطتك التي تتخذها في سبيل إقناع نفسك ؟ »
 قلت : « سأقوم بتأدية دور من أدوار المأسى أمثله لنفسى ولنفسى فقط . »
 — « أى دور ؟ عطيل ؟ »

فصرخت : « أوه .. كلا ، إنى لا أستطيع أن ألعب دور عطيل في حجري الخاصة ، حيث لكل ركن من أركانها إحصاءاته ، وقد لا ينتهى هذا إلا إلى أن أعيد ما أدبته من قبل . »

ولم أجب على سؤاله لأنى لم أكن قد عقدت العزم على شيء ، ولذلك سألتى : « وما الذى تفعله الآن ؟ »

قلت : « إنى أبحث في الحجرة فربما أمكن أن يلهمنى أى شيء عارض بخلق خطة ما . »

فاستحثنى قائلاً : « حسن ، ألم تفكر فى شيء بعد ؟ »

وبدأت أقول معبراً بصوت مرتفع : « فى آخر حجرتى يوجد ركن مظلم ، حيث يوجد خطاف يصلح تماماً لكى يشتق إنسان ما نفسه فوقه «قلو» أردت أن أشتق نفسى فكيف أقوم بهذه المهمة ؟ »

فاستعجلنى المدير قائلاً : « نعم ، وبعد ؟ »

قلت : « أول كل شيء بطبيعة الحال هو أن أجد جبلاً أو حزاماً أو سيراً من الجبل . »

— « والآن ما ذا تصنع ؟ »

- « إننى أبحث فى الأدراج وعلى الرفوف وفى الحجرات لأعثر على سير الجلد . »

- « وهل وجدت شيئاً ؟ »

- « نعم لقد وجدته . ولكن لسوء الحظ كان الخطاف قريباً من الأرض وقدمائى سوف تلسان الأرض . »

- « هذا شيء غير ملائم . إذن فأبحث عن خطاف آخر ، »

- « ليس ثمة خطاف آخر يمكن أن يحملنى . »

فقال : « ربما كان من الأوفق أن تبقى حياً وأن تشغل نفسك بالبحث عن شيء آخر أكثر أهمية وأقل إثارة . »

قلت : « لقد نصب خيالى . »

قال : « ليس فى ذلك ما يدعو إلى الغرابة فإن عقدتك لم تكن عقدة منطقية وقد يكون من الصعوبة بمكان أن تصل إلى نتيجة منطقية تدفع بك إلى الانتحار ، لأنك كنت تفكر فى أسلوب تمثيلك ، فكان من الطبيعي أن يحزن خيالك عندما تطلب إليه السير من فكرة أساسية أو مقدمة منطقية مشكوك فيها إلى نتيجة خرقاء ، ومع ذلك فقد كان هذا التمرين إيضاحاً لطريقة جديدة لاستخدام خيالك فى مكان كل شيء فيه مألوف لك . ولكن ماذا تفعل إذا ما طلب منك أن تتخيل حياة غير مألوفة لك ؟ »

افترض أنك تقوم برحلة حول العالم ، فهذه رحلة لا ينبغي لك أن تفكر فيها بصورة عامة أو « بشكل عام » ، أو « على وجه تقريبي » ، لأن مثل هذه الاصطلاحات لا تمت إلى الفن بصلة . لا بد أن تقوم بها بكل التفاصيل المناسبة لعمل كبير كهذا . ويجب أن تكون منطقياً دائماً ولا تفعل إلا الأشياء اللائقة على الدوام ، فإن ذلك يساعدك فى أن تقرب بين الأحلام للراوعة غير المتناسكة وبين الحقائق المتناسكة .

والآن أريد أن أشرح لك كيف تستطيع أن تستخدم التمرينات التى

كنت تقوم بها في تكوينات مختلفة، تستطيع أن تقول لنفسك: سأكون مجرد متفرج طامى ، وسأرقب ما يصوره لى خيالى عندما لا آخذ من هذه الحياة للتخيلة بنصب .

أو إذا عزمتم على أن تشارك في نشاط هذه الحياة التخيلة فطليكم أن تصور في ذهنك صورة شركائك وصورتك معهم . وهكذا تصبح من جديد متفرجاً سليماً ، وبالأحرى متفرجاً لا يعمل عملاً . وأخيراً سوف تتعب من مجرد كونك متفرجاً ، وستدفعك الرغبة إلى العمل . فإذا أصبحت شريكاً فعالاً في هذه الحياة للتخيلة فلن تعود إلى رؤية نفسك ، بل سترى فقط ما يحيط بك : وستستجيب له داخلياً لأنك جزء حقيقى منه .

- ٤ -

بدأ المدير ملاحظاته اليوم بأن ذكر لنا ما ينبغي لنا أن نعله دائماً عندما يغفل المؤلف والمخرج وغيرهما عن يدملون في إخراج مسرحية بعض الأشياء التى نحتاج إلى معرفتها .

« فأولاً : ينبغي أن يكون لدينا سلسلة متصلة الحلقات من الظروف المفترضة التى تقوم بتمريرنا فى خلالها . ثانياً : يجب أن يكون لدينا خيط متين من المراتب الداخلية المرتبطة بهذه الظروف حتى يتيسر أن تضع لنا « إذ لا بد أن تكون إما على علم فى أثناء كل لحظة من لحظات وجودنا على خشبة المسرح . وفى أثناء كل لحظة من اللحظات التى تتطور فيها وحدات الرواية بالظروف الخارجيه المحيطة بنا ، وبالأحرى جميع المناظر المادية وتركيبات الإخراج ، ولما على علم بسلسلة الظروف الداخلية التى تخيلناها بأنفسنا لكى نوضح أدوارنا ، .

وسوف تألف من جميع هذه اللحظات سلسلة غير متقطعة من الصور هى أشبه بشرط من الصور المتحركة . وطالما كنا قائمين بتمثيلنا بطريقة إبداعية خلاقة فإن هذا الشرط من الصور المتحركة سوف ينتشر ويعرض

على شاشة رؤيتنا الداخلية جاعلا الظروف التي تتحرك فيها واضحة جلية .
أضف إلى ذلك أن هذه الصور الداخلية تخلق مزاجاً نفسياً مواهماً وتثير
الانفعالات ، بينما تمسك بنا داخل حدود الرواية .

وسألنا المدير بخصوص هذه الصور الداخلية قائلاً : هل من الصحيح
أن نقول إننا نشعر بها في داخل نفوسنا ؟ إننا نملك الملكة التي تجملنا نرى
الأشياء غير الموجودة ، وذلك بأن نخلق منها صورة ذهنية . خذوا مثلاً
هذه النجفة (الثريا) إنها توجد خارج ذاتي . وأنا أظن إليها ، فيخيل إلى
أنني أرسل إليها بما يمكن أن نسميه حساسات بصرية ، فإذا أغضت عيني
رأيت هذه النجفة مرة أخرى على شاشة رؤيتي الداخلية .

وهذه العملية نفسها تحدث لنا إذا استبدلنا الأصوات بالمرئيات ،
فنحن نسمع أصواتاً متخيلة ، ومع ذلك نشعر بأن مصادر هذه الأصوات
في أغلب الحالات هي خارج نفوسنا .

وتستطيع أن تختبر هذا بطرق مختلفة ، كأن تعطى بياناً مطابقاً لجميع
حياتك في شكل صور تتذكرها . . وقد يبدو لك هذا صعباً ، ولكنني
أحسب أنك سوف تجد أن هذا العمل ليس في الواقع عملاً معقداً بالدرجة
التي كنت تظن . وعندئذ سأل طلبة كثيرون : ولماذا يحدث هذا ؟

فقال المدير : لأنه بالرغم من أن مشاعرنا وتجاربنا العاطفية هي
مشاعر وتجارب يمكن أن تتغير ، ولا يمكن اقتناصها والقبض عليها ، فإن
الذي رأينموه هو من المادية بأكثر مما تصورون ؛ وثبات الصور للتخيلة
والتصاقها بذاكرتنا البصرية أسهل بكثير من ثبات الصور المادية ويمكننا
استدكارها وقيامنا نشاء .

وعندئذ قلت : وعلى هذا فالمشكلة كلها هي في كيفية خلق صورة كاملة .
فقال المدير وهو ينفض لينصرف وهذه مشكلة سوف تناقشها المرة القادمة ،

قال المدير وهو يدخل حجرة الدراسة اليوم : « هيا بنا ننشئ صورة متحركة من الخيال ، وسأختار موضوعاً سليماً ، لأن مثل هذا الموضوع يتطلب مزيداً من العمل . ولست في هذه النقطة أهتم بالفعل ذاته قدر ما أهتم بكيفية تناوله ، ومن أجل هذا أقترح عليك يا بول أن تحيا الحياة التي تحياها شجرة . »

ويقول بول في حزم : « حسن . إنني شجرة . شجرة بلوط عجوز ، ومع ذلك ، ومع كونى قلت هذا ، إلا أنني لا أعتقد ما قلت . »

فقال المدير مقترحاً : في « هذه الحالة لماذا لا تقول لنفسك إنني أنا . ولكنني « لو ، كنت شجرة بلوط عجوز موجودة في ظروف معينة ، فإذا كنت أصنع ؟ ثم قرر في أى مكان تكون : هل تكون في غابة أو في مرج أو فوق قمة جبل ؟ وبالأحرى في أى مكان يكون له تأثير أكبر في نفسك . »

وعقد بول ما بين حاجبيه وقرر أخيراً أنه كان واقفاً في مرج مرتفع قريباً من جبال الألب ، وعن يساره قصر رابض على مرتفع من الأرض . وسأله المدير : « ماذا ترى بالقرب منك ؟ »

قال بول : « أرى فوق غطاء كثيفاً من الأوراق ذات الخفيف . فقال المدير موافقاً : « حقاً إن لها لحيفاً مسموعاً ، إذ لا بد أن الريح هناك قوية في كثير من الأحيان . »

واستمر بول يقول : « أما بين أغصاني فإني أرى بعض أعشاش الطيور ، ثم أخذ المدير بعد ذلك يبحث على أن يصف كل جزئية من جزئيات كيانه المتخيل بوصفه شجرة بلوط . »

وعندما جاء دور ليو اختار لنفسه شيئاً عادياً ليس فيه ما يبعث على الإلهام : لقد قال إنه كوخ في متزه كبير .

فسأله المدير : وماذا ترى ؟

فأجاب : « المنتزه » .

فقال المدير : « ولكنك لا تستطيع أن ترى المنتزه كله مرة واحدة لا بد أن تقرر بصفة محددة ، أى شئ تراه أمامك مباشرة ؟ » .

— « سياجاً » .

— « أى نوع من السياج ؟ » .

فصمت ليو ، ومن ثمة سأله المدير : « من أى شئ هذا السياج ؟ من الحديد الزهر مثلاً ؟ »

« صفة . . . أذكر مارسمه » .

وأخذ ليو يدير أصبعه على المائدة فترة طويلة . وكان واضحاً أنه لم يفكر فيما قال :

فقال له المدير : « لئلا أفهم . لا بد أن تصف السياج بصورة أكثر وضوحاً ، وكان ظاهراً أن ليو لا يبذل أى مجهود ليحرك خياله ، وكنت أعجب أى فائدة يمكن أن ترجى من مثل هذا التفكير السلبي ، ولذلك سألت المدير عن ذلك فشرح هذه النقاط التي يحذر ملاحظتها . فإذا كان خيال الطالب في حالة سلبية ولا يريد أن ينشط ، سألته بعض أسئلة بسيطة لا يجد بداً من الإجابة عنها لأن أحداً يخاطبه ، فإذا ما استجاب دون تفكير لم أقبل منه الإجابة : ولكنى أعطى إجابة أكثر إقناعاً فإن عليه إما أن يحرك خياله أو ما ان يتناول الموضوع تناولاً ذهنياً وبوساطة التفكير المنطقي . فكثيراً ما يهمل عمل الخيال ويوجه بهذه الطريقة الذهنية الواعية . إن الطالب يرى شيئاً ما سواء في ذاكرته أو في خياله . إن أمامه بعض الصور المرئية المحددة . إنه يعيش في حلم لبرهة قصيرة . وهو لا يكاد يلقى سؤالاً بعد ذلك حتى تتكرر العملية . وبسؤال ثالث أو رابع تتقوى وتطول هذه البرهة القصيرة حتى تصبح

شيئا يشبه الصورة الكاملة ، وربما كان ذلك في البداية شيئا غير هام ، غير أن الجانب القيم فيه هو أن الصورة المتوهمة قد تم نسجها من مادة الصورة الداخلية التي تصورها الطالب نفسه ، وما دمتنا قد حققنا هذا مرة فإن الطالب يستطيع أن يكرر هذه العملية مرة أو مرتين أو مرات . وكلما استعادها انطبعت وتأصلت جذورها في ذاكرته ، وعاشها عبثة أبعد غوراً وأكثر عمقاً .

على أننا نجد أنفسنا أحيانا نزاله أنواع من الخيال الراكد البليد الذي لا يستجيب لأقل الأسئلة بساطة . وفي هذه الحالة لا يكون أمامي غير طريق واحد هو أنني لا أكتفي بإلقاء السؤال بل أوحى إليه بالإجابة ، فإذا استساع الطالب أن يستخدم هذه الإجابة كانت له هذه بداية يد أمنها ، وإذا لم يستطع فسيغير الإجابة ويضع من عنده شيئا آخر بدلا منها . وفي كلتا الحالتين سيكون مضطراً أن يستخدم رؤياه الداخلية ، وسيكون من ذلك في النهاية شيء له كيان متوهم ، حتى ولو كانت مادته ليست جميعها من خلق الطالب ، وقد لا تكون النتيجة مرضية تماماً إلا أنها حققت شيئا والسلام . وقبل أن يقوم الطالب بهذه المحاولة لم يكن في عين ذهنه أى صورة ما ، أو قبل إن ما كان يتصوره كان شيئاً غامضاً ومختلطاً . أما بعد المحاولة التي بذلها فإنه أصبح يستطيع أن يرى شيئاً محدداً وواضحاً . لقد أصبحت التربة مهياة بحيث يستطيع المعلم أن يذرفها بذوراً جديدة . وهذه التربة هي اللوحة التي سوف ترسم عليها الصورة ، وفوق ذلك فقد تعلم الطالب الطريقة التي يستطيع أن يمسك بخياله ويلقي إليه بالمشاكل التي يبرز بها عقله . وسوف يعتاد مكافحة السلبية والجود وقصور الخيال عن قصد وفي ترو ، وهذه خطوة طويلة إلى الأمام .

استمر العمل اليوم في نفس التمرينات التي قمى بها خيالنا .
وقد قال المدير لبول : « قلت لي في درسنا الأخير من أنت وأين كنت

وماذا رأيت بعينك الداخلية . والآن حدثني عما تسمع أذنك الداخلية
بوصفك شجرة بلوط متخيلة .

ولم يكن بول يستطيع أن يسمع شيئاً في أول الأمر ، ومن ثمة سألته
المدير : « ألا تسمع شيئاً من حولك في اللرج ، ؟ »

وعندئذ قال بول . إنه يسمع أصوات الضأن والبقر وهي تقضم الحشيش
وصلصلة أجراس البقر وثرثرة النساء وهن يسترحن بعد عملهن في الحقول .

فقال له المدير باهتمام : « الآن خبرني عن العهد الذي يمر في هذه الكهنة
في خيالك ؟ »

واختار بول عهد الإقطاع .

فقال المدير : « وهل تسمع وأنت شجرة عجوز أصواتنا تعد من الصفات
المميزة لهذا العهد ؟ »

فأمل بول برهة ثم قال : « إنه يسمع صوت شاعر متجول في طريقه إلى
حقول في القصر المجاور . »

فسأله المدير : « لماذا تقف وحدك في حقول ؟ » .

وفسر بول وقوفه بما يأتي : « إن جمع الأكمة التي تقف فيها شجرة البلوط
هي أكمة وحيدة منفردة كانت فيما مضى مغطاة بغابة كثيفة غير أن البارون
صاحب القصر القريب كان في خطر من هجوم عدوما ، ولما كان يخشى أن
تكون حجاباً لجنود أعدائه فقد قطع أشجارها ولم يسمح بوجود شيء فيها
إلا هذه الشجرة المعجزة القوية ، وذلك لكي تظل عينا تنبع تحتها . وتمتد
قطعان البارون بما يلزمها من ماء . »

وبعد ذلك ألقى المدير ملاحظاته قائلاً : وعلى وجه العموم فسؤالنا لا ي
سبب سؤالا بالغ الأهمية . إنه يرغبك على أن توضح تأملاتك ويوحى إليك
بالمستقبل . ثم هو يدفعك إلى الفعل . إن شجرة ما لا تستطيع بطبيعة الحال

أن يكون لها هدف إيجابي . ومع ذلك فقد يكون لها أهمية إيجابية ويمكن أن تستخدم غرضاً معيناً .

وهنا تدخل بول قائلاً : « إن شجرة البلوط هي أعلى نقطة في الجهة التي هي فيها ، ومن هنا يمكن أن تستخدم مكاناً للراقبة أو نقطة دفاع ضد أى هجوم » .

وعند ذلك قال المدير : « والآن وقد جمع خيالك بالتدرج عدداً كافياً من الظروف المحيطة بك فلم تقارن بين ملاحظاتك هذه وبين بداية العمل الذي قنابه ، إن كل ما استطعنا أن نفكر فيه أول الأمر هو أنك شجرة من البلوط قائمة في مرج ، وكانت عين ذهنك الداخلية مليئة بأشياء عامة ومنظرة بما يجعلها أشبه بسلسلة صورة فوتوغرافية باهتة ، أما الآن فقد اتضحت لك الصورة ، وأصبحت تشعر بالأرض التي تمتد فيها جذورك ، لكنك لا تستطيع القيام بالفعل الذي لا بد منه على خشبة المسرح ، ومن أجل هذا فأمامك خطوة أخرى واحدة يجب اتخاذها ولا بد أن تجد مناسبة واحدة جديدة تحركك عاطفياً وتغريك على الفعل .

وحاول بول ما وسعته المحاولة لكي يجد تلك المناسبة ، ولكنه لم يستطع أن يجد شيئاً ، فقال المدير : « في هذه الحالة علينا أن نحاول حل المشكلة بطريقة غير مباشرة . وقبل كل شيء حدثني عن أى الأشياء أكثر إثارة للحساسية في حياتك الواقعية أى الأشياء تستطيع أكثر من غيرها عادة أن تنبه مشاعرك ؟ هل هي مخاوفك أو أفراحك ؟ إننى أسألك هذا السؤال خارج موضوع حياتك المتخيلة ، لأنك عندما تعرف ميولك الطبيعية فلن يكون من الصعب أن تلائم بينها وبين الظروف المتخيلة . من أجل هذا أذكر بعض الصفات أو الخصال أو الإهتمامات التي تمثل طبيعتك ، .

فقال بول بعد لحظة تفكير : إن منظر أى شجار يشيرنى ، إثارة شديدة .
وهنا يقول المدير : « في هذه الحالة تكون غارة من العدو هي الشيء الذي نريده

إن القوات المعادية للدوق المجاور تحشد الآن في المرج الذي تقوم أنت فيه ، والمركة سوف تبدأ هنا وفي أى لحظة ، وستطرك سهام العدو المنطلقة من أقواسها ، وستكون رؤوس بعضها مطلية بالقار المشتعل . فاهداً الآن وقرر قبل فوات الوقت ماذا كنت تصنع لو أن ذلك قد حصل لك بالفعل .

ولكن بول لم يستطع أن يصنع شيئاً اللهم إلا أن يعصف به الهم ، وأخيراً انفجر قائلاً :

« وماذا تستطيع شجرة أن تفعل لتنقذ نفسها وجذورها ممتدة في الأرض وهي غير قادرة على الحركة ؟ »

فقال المدير ، وقد بدت عليه أمارات الارتياح : « إن هياكل هذا يكفيني ، هذه المشكلة بالذات لاحت لها ، ولا يصح أن تلام إذا لم يكن في الموضوع ما يتيح لك أن تفعل شيئاً »

ويسأله بعضهم قائلاً :

« فلماذا إذن أعطيته هذا الموضوع ؟ »

« لكي أثبت لكم أن الموضوع السلبي نفسه يستطيع أن ينتج عنصراً إيجابياً داخلياً يدفع المرء إلى الفعل . وهذا مثال يظهر لكم كيف ينبغي أن تعلمكم تمريناتنا تنمية الخيال أن تعدوا المادة ، وبالأحرى الصورة الداخلية ، لأدولكم . »

ألقى المدير في بداية درس اليوم بعض الملاحظات عن قيمة الخيال في إنعاش وإعادة عقل الأشياء التي يكون للممثل قد أعدها واستخدمها من قبل . وقد بين لنا كيف ندخل اقراضاً جديداً في تمرين الرجل المجنون المختفي وراء الباب ، وهو اقراض يغير الاتجاه القديم تغييراً كلياً . يقول المدير :

« كيف نفسك للوضع الجديد واستمع إلى ما يوحى به ثم .. مثل .. »
وأدينا تمثيلنا بروح عالية وانفعال حقيقى ظفرنا من أجلمها بالثناء . وقد
خصص الجزء الأخير من الدرس لتلخيص ما قنا بتحقيقه .

إن كل اختراع يقوم به خيال الممثل يجب أن يسبقه تفكير طويل فى
تفاصيله وأن يبنى على أساس من الحقائق ، بحيث يستطيع الممثل أن يجد فيه
الإجابة على الأسئلة التى من قبل (متى وأين ولماذا وكيف) أى جميع الأسئلة
التي يوجهها الممثل إلى نفسه وهو يشهد ملكاته الإبداعية لكي تصنع صورة
أكثر تجديداً لكيان متوهم ، وهو فى بعض الأحيان لا يحتاج إلى كل هذا
المجهود من المجهودات الذهنية الشعمورية ، لأن خياله قد يعمل بالقطرة
وبالبديهة . ولكنكم رأيتم بأنفسكم أن هذا عما لا يعتمد عليه — ، إذ أن
التخيل بصورة إجمالية ومن غير أن يقوم على مشروع محدد وتحديدأ جيداً
وفكر فيه الممثل تفكيراً طويلاً هو عمل عقيم .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، إن أى تناول صادر عن وعى وتفكير
منطقى لموضوع الخيال كثيراً ما يعطى للحياة صورة زائفة للاحرارة فيها .
وهذا شيء لا ينفصنا فى المسرح ، لأن فتنا يتطلب من الممثل أن يندمج بكل
طبيعته اندماجاً إيجابياً فيما يقوم به ، وأن يكرس نفسه كلها ، جسداً
وروحاً ، للدور الذى يؤديه . إنه لا بد أن يحس بالدافع أو المادة يستطيع
بطريقة انعكاسية أن يؤثر فى طبيعتنا الجسدية ويدفعها إلى العمل . وهذه
الملسكة ذات أهمية عظيمة فى مهارتنا الفنية العاطفية ، من أجل هذا كانت كل
حركة تقوم بها على خشبة المسرح وكل كلمة تنطق بها هى نتيجة للحياة
الصحيحة لحيانا .

وأنت إذا كنت تلقى أى كلام أو تفعل أى شيء بطريقة آلية وبغير أن
تكون واعياً كاملاً : بمن تكون ، ومن أين أتيت ، ولماذا وأى شيء
تريد . وإلى أين تذهب . وأى شيء تصنع إذا ذهبت ، كنت تمثل دون أن تصدر

عن أى خيال . وكان الوقت الذى تستغرقه على المسرح . طال أو قصروقتاً
غير واقعى . ولم تزد عن كونك آلة تتحرك أو إنساناً آلياً ، وأنا إذا سألتك هذا
السؤال المتناهى فى البساطة : هل الجو بارد فى الخارج اليوم ؟ فينبغى قبل أن
تجيب « بنعم » أو « لا » أو قلت إننى لم ألاحظ ، أن تعود بخيالك إلى الشارع
وتتذكر كيف مشيت أو ركبت . إنك لابد أن تختبر إحساساتك بأن تتذكر
ماذا كان الناس الذين قابلتهم يلبسون ، والطريقة التى كانوا يتخفونها لبنيقاتهم
(أى ياقاتهم) وكيف كان الجليد ينسحق تحت أقدامهم . وبعد ذلك فقط
تستطيع أن تجيب على سؤالى .

فإذا التزمت هذه القاعدة التزاماً دقيقاً فى جميع تمريناتك بغض النظر عن
الجزء من برنامجنا الذى تدخل تحته هذه التمرينات فستجد أن خيالك
سوف ينمو ويزداد قوة .

الفصل الخامس

تركيز الانتباه

- ١ -

بينما كنا نقوم بتمريناتنا اليوم وقعت بعض الكرامى الموجودة إلى جوار أحد الحيطان فجأة فاعترتنا حيرة في بادىء الأمر . ولكننا لم نلبث أن نتحققنا أن أحداً كان يرفع الستار . إننا طالما كنا في حجرة استقبال ماريا لم نكن نشعر مطلقاً بما إذا كنا نجلس فيها جلسة صحيحة أو جلسة خاطئة ، بل كنا أينما جلسنا نشعر أننا نجلس في المكان الصحيح . بيد أن فتحة هذا الحائط الرابع بما تشتمل عليه من هذا العقد المقبو الأسود الكبير في مقدمة المسرح ، كانت تشعر المرء دائماً أنه لا بد أن يكيف موقعه . إنك تفكر في الناس الذين ينظرون إليك ، إنك تتجهّد أن يراك هؤلاء ويسمعوك لا أن يراك من معك في الحجرة ويسمعوك . ومنذ لحظة مضت كان المدير ومساعداه يبدو أن عنصراً طبعياً في حجرة الاستقبال ، أما الآن . عندما تحولنا إلى مكان الأوركسترا ، فقد ظهرا في وضع مختلف ؛ ولقد تأثرنا جميعاً بهذا التغيير ، كما أحسست — فيما يتعلق بى — أننا لا ينبغي أن نخطو خطوة واحدة في عملنا قبل أن نتعلم كيف تغلب على تأثير هذه الفجوة السوداء (فتحة المنصة على الصالة) — ومع ذلك فقد كان بول واثقاً أننا كنا نستطيع أن نعمل عملاً أكثر جودة لو أننا قمنا بتمرين جديد ومثير .

وكان جواب المدير على هذا هو :

حسن جداً ، إتانا نستطيع محاولة ذلك ، فإليك هذه المأساة التى أرجو أن تصرف اقتباهكم عن النظارة .

« إنها تقع هنا فى هذا المكان : لقد تزوجت ماريا من كوستيا الذى هو أمين صندوق إحدى الهيئات العامة ، وولد لهما طفل جميل تشرف أمه على استحمامه فى حجرة بعيدة عن حجرة المائدة ، أما الأب فيقوم بمراجعة بعض الأوراق ، وبعد نقود أليست تقوده ولكنها أمانة فى عهده ، وقد أحضرها من مدة قريبة من البنك . وهاهى ذى رزم من الأوراق للالة ملقاة على المائدة . ويقف أمام كوستيا شقيق ماريا الصغير (فانيا) الذى يعانى من نوع سىء من البله يراقب زوج أخته وهو يمزق الأربطة الملونة من حول الرزم ويرى بها فى المدفأة حيث تشتعل وترسل وهجاً جميلاً .

وينتهى الزوج من عد النقود . فإذا أدركت ماريا أن زوجها قد انتهى من عمله نادته ليشاركها الإعجاب بطفلها وهو يستحم . ثم يجىء الأخ الأبله فيلقى بدافع التقليد بعض الأوراق فى المدفأة . ثم يترامى له أن رزمة بأكلها سوف تصنع وهجاً رائعاً ، فيلقى ، فى نشوة من الفرح ، بجميع النقود — كل الأوراق المالية التى صرفها أمين الصندوق من البنك منذ زمن قصير . وفى هذه اللحظة يعود كوستيا ويرى آخر رزمة وقد اشتعلت النار فيها ، فيندفع نحو المدفأة ويلككه لكمة قوية فينطرح الأبله على الأرض وهو يئن ، بينما يسرع هو صارخاً ليلتقط الرزمة الأخيرة من المدفأة وهى نصف محترقة .

ثم تجرى زوجته المذعورة إلى الحجرة وترى أخاها ممدداً على الأرض فتحاول أن تنهضه فلا تستطيع ، ثم ترى دماً على يديها فتهدف بزوجها أن يحضر إليها بعض الماء ، ولكن زوجها لا يكون فى وعيه فلا يلتفت إليها ، وعند ذلك تجرى هى فى طلب الماء . وإذا بصرخة تنخلع لها الأبواب ترتفع من الحجرة الأخرى : لقد مات الطفل الحبيب . . مات غرقاً فى حمامه .

« فهل فى هذه المأساة ما يكفى لتحويل أذهانكم عن النظارة ،

ولقد أثارنا هذا التمرين الجديد بما فيه من وقائع عنيفة وأحداث غير متوقعة . ومع ذلك فلم نحقق شيئاً ما .

وعندئذ يهتف المدير قائلاً : « من الواضح أن قوة جذب النظارة لنا أقوى بكثير من المأساة التي تحدث على خشبة المسرح . ولما كان الأمر كذلك ، فدعونا نحاول تمثيلها مرة أخرى بعد إسدال الستار . ثم صعد المدير ومساعداه من مكانهما في قاعة النظارة إلى حجرة استقبالنا التي غدت مرة أخرى محل أنسنا وترحينا .

ثم بدأنا التمثيل . وأجندنا الأجزاء الهادئة في أول هذا التمرين . ولكن عندما وصلنا إلى المواقف المؤثرة خيل إلى أن ما أدبته لم يكن يفي بالغرض ، وأردت أن أبذل جهوداً أكبر بكثير عما كان يمكن أن تحتمله مشاعري .

وقد تأكد رأي هذا عندما تكلم المدير إذ قال : لقد أدبتم أداء سليماً في أول الأمر أما في النهاية فقد كنتم تتظاهرون بالتمثيل . لقد كنتم تعتصرون المشاعر من ذات أنفسكم اعتصاراً ، ولهذا لا يمكن أن تلقوا باللوم كله على الفجوة السوداء . إنها ليست الشيء الوحيد الذي يحول بينكم وبين الحياة حياة صحيحة على خشبة المسرح ، إذ أن النتيجة تكون واحدة في حالة إسدال الستار .

وعندما التمسنا لأنفسنا عذراً بأن وجود أي شخص ينظر إلينا يكون من شأنه أن يصرفنا عن أدولرنا ، تظاهر بتركنا وشأننا لتؤدي التمرين من جديد بينما كان يراقبنا في الواقع من خلال ثغرة في المنظر .

وقد أخبرنا أننا في هذه المرة كنا فاشلين في تمثيلنا كما كنا علوميين ثقة بأنفسنا . وقال :

« يبدو أن العيب الرئيسي ينحصر في افتقاركم إلى تركيز انتباهكم ، فلم يتيها فيكم بعد توطئة العمل الإبداعي . »

تلقينا درس اليوم على مسرح المدرسة ، غير أن الستار كان مرفوعاً

وكانت الكرسي التي تقع إلى جوله غير موجودة . وكانت حجرة جلوسنا الصغيرة مكشوفة الآن للقاعة كلها ، الأمر الذي جرد حجرتنا من كل ما كنا نحسه فيها من ألفه وحوها إلى منظر مسرحي عادي . وكانت الأسلاك الكهربائية معلقة على الحائط في اتجاهات مختلفة وقد علق بها مصابيح كهربائية ، وكأنما كان ثمة استعداد لإقامة حفل . ثم وقفنا في صف قريباً من أضواء المسرح الأمامية وساد الصمت .

ولجأة قال المدير : « أي الفتيات قدت كعب حذاتها ، ؟ »
وعندئذ انشغل الطلبة في فحص أحذيتهم وكانوا جميعاً مستغرقين في ذلك عندما قاطعهم المدير قائلاً : « ما الذي حدث في القاعة الآن ؟ »

ولم تكن لدينا أدنى فكرة عن ذلك ، وهنا يقول المدير :
« هل تريدون أن تقولوا إنكم لم تلاحظوا أن سكرتيري قد أحضر لي الآن بعض الأوراق لتوقيعها ، ؟ ولم يكن أحد قد رآه . وأردف المدير :
« وذلك بالرغم من أن الساركان مرفوعا ! إن التفسير يبدو بسيطاً إلى حد كبير :
لكي تحرر نفسك من تأثير صالة المتفرجين ، فلا بد أن تهتم بشئ ما على المنصة ،
وقد كان لهذا تأثيره السريع في نفسي لآتي تحققت أنني منذ اللحظة التي أركز فيها انتباهي على شئ خلف الأضواء الأمامية أكف عن التفكير فيما يحدث أمامها . »

وتذكرت أنني خفت ذات مرة لمساعدة رجل على التقاط عدد من المسامير كانت قد سقطت منه على المنصة ، وذلك عندما كنت أتدرب على تمثيل مشاهدي في رواية عظيم ، وعندئذ استغرقني هذا العمل البسيط ، أي التقاط المسامير وتجاذب أطراف الحديث مع الرجل ، حتى أنني نسيت الفجوة السوداء الواقعة خلف الأضواء الأرضية نسياً تاماً .

وقال المدير : « الآن تدركون أنه ينبغي للممثل أن يكون منجذباً إلى نقطة

انتباه . وتقلعة الانتباه هذه يجب ألا تكون في قاعة النظارة . وكلما كان الشيء أكثر جاذبية كان أقدر على تركيز الانتباه . وفي الحياة الواقعية كثير من الأشياء التي تسترعى انتباهنا ، غير أن الظروف تختلف على المسرح ، فهي تتدخل في حياة الممثل العادية ، ومن هنا يصبح المجهود اللازم لتركيز الانتباه ضرورياً . إنه لمن اللازم أن تتعلم من جديد النظر إلى الأشياء على المنصة ورويتها . وبدلاً من أن أحاضركم في الموضوع أكثر مما فعلت يحسن بي أن أعطيكم بعض الأمثلة .

« دعوا مراكر الضوء التي سترونها بعد لحظة تصور لكم بعض نواح من الأشياء المألوفة لكم في واقع الحياة والتي يحتاجونها بناء على هذا على خشبة المسرح ، .

ثم غمرت الظلة التامة للمسرح والقاعة . وبعد ثوان قليلة ظهر ضوء على المائدة التي كنا مجلس بجوارها وكان هذا الضوء بالقياس إلى الظلة المحيطة بالمائدة ملحوظاً وبراقاً . .

وقال المدير شارحاً : إن هذا المصباح الصغير الذي يسطع في الظلة هو مثال لأقرب الأشياء منا ونحن نستخدم أقرب الأشياء منا في اللحظات التي تحتاج إلى أقصى درجات الانتباه المركز عندما يكون من الضروري أن نجتمع كل انتباهنا وأن نحفظه من أن يتشتت إلى أشياء بعيدة ، .

وبعد أن أضيئت الأنوار ثانية أردف المدير قائلاً : إن تركيز الانتباه على مركز من مراكز الضوء وسط الظلة المحيطة بنا أمر سهل نسبياً فهدوا نكرر التمرين نفسه في الضوء .

ثم طلب من أحد الطلبة أن يفحص ظهر أحد المقاعد الكبيرة وطلب مني أن أدوس الطلاء الذي يشبه المينا والذي طلي به أعلى المنضدة ، وأعطى طالباً قطعة من تحف القرميد وأعطى رابعاً قلماً ، وخامساً قطعة من خيط ، وسادساً عود ثقاب وهكذا .

وبدا بول يفك الخيط الذي في يده فأوقفه قائلاً له : إن الهدف من هذا

التمرين هو تركيز الإقبال وليس الفعل . وإنما ينبغي أن نختبر الأشياء التي تعطى لنا وأن نفكر فيها فقط . ولما لم يوافق بول على رأي عرضنا وجهى نظرنا على المدير الذى قال :

« إن الملاحظة الشديدة لشيء ماثير بطبيعة الحال الرغبة فى أن تصنع به شيئاً . فإذا صنعت به شيئاً أدى ذلك بدوره إلى زيادة تركيز إقبالك فيه . ويؤلف رد الفعل الداخلى المتبادل هذا رابطة أقوى من الشيء الذى هو موضوع إقبالك » .

وعندما إستدرت لأدرس نقوش النيا على المنصدة شعرت برغبة فى إتباعها بآلة حادة . وقد دفعنى هذا إلى إمعان النظر فى الرسم ، وذلك بينما كان بول منصرفاً بحماسة إلى عمله فى حل عقدة الحيط الذى معه . وكان جميع الآخرين مشغولين فى عمل شيء أو فى ملاحظة وتأمل الأشياء المختلفة التى بين أيديهم .

وأخيراً قال المدير :

« إتنى أرى أنكم جميعاً قادرون على تركيز إقبالكم على أقرب الأشياء سواء كان ذلك فى الضوء أو فى الظلمة » .

ثم شرح لنا مسألة الأشياء الواقعة على مسافة متوسطة ثم الأشياء الواقعة على مسافة بعيدة ، وذلك مع إطفاء الأنوار فى أول الأمر ثم مع إضاءتها .

وكان علينا أن نبني عليها قصة من صنع الخيال وأن نحتفظ بتلك الأشياء فى مراكز إقبالنا أطول مدة ممكنة . وقد استطعنا أن نقوم بهذا عندما أطفئت الأنوار الرئيسية .

وعندما أضيئت الأنوار من جديد قال :

« والآن انظروا حولكم جيداً وإختاروا شيئاً واحداً يكون إمامتوسط القرب وإما بعيداً وركزوا إقبالكم عليه » .

وكانت حولنا أشياء كثيرة فأخذت عيناى تنتقلان فى بادية الأمر من شىء إلى آخر ، وأخيراً استقر نظرى على تمثال صغير على رف المدفأة ، ولكنى لم أستطع أن أجعل عيناى تثبتان عليه لوقت طويل فقد إسترعت اقتباهى أشياء أخرى موجودة فى الحجرة .

وقال المدير : « من الواضح أنكم يجب قبل أن تستطيعوا أن تعينوا مراكز اقتباهم على مسافات بعيدة أو متوسطة البعد أن تتعلموا كيف تنظرون إلى الأشياء وترونها على خشبة المسرح . وتلك مسألة يصعب القيام بها أمام الجمهور وأمام هذه الفجوة المظلمة التى تطل على قاعة النظارة .

« إنك فى الحياة العادية تمشى وتجلس وتتكلم وتنظر ، ولكنك على المسرح تفقد كل هذه الملكات . إنك تشعر باقتراب الجمهور منك وتساؤل نفسك : « لماذا ينظر هؤلاء إلى ؟ ومن ثم يجب أن تتعلم من جديد كيف تقوم بكل هذه الأشياء أمام الجمهور ، .

« تذكر جيداً أن جميع أفعالنا ، وحتى أبسطها ، وهى الأفعال المألوفة لنا غاية الألفة فى حياتنا اليومية تعدو عسيرة عندما نظهر خلف الأضواء الأرضية وأمام جمهور مكون من ألف مشاهد . وهذا هو السبب الذى من أجله كان ضرورياً لنا أن نصصح أنفسنا وأن نتعلم من جديد كيف نمشى وكيف نتحرك وكيف نجلس ونزق . وإنه لأمر جوهري أن نعيد تعليم أنفسنا طريقة النظر والرؤية على خشبة المسرح وطريقة الإصغاء والاستماع .

قال لنا المدير اليوم بعد أن جلسنا على المنصة المفتوحة : « اختاروا شيئاً واحداً . ولنفرض أنكم اخترتم هذا القماش المطرز الموجود هناك ، وذلك لأن فيه رسماً خلافاً يجذب الأنظار ، .

وعندما بدأنا ندقق النظر في ذلك القماش قاطعنا قائلاً : « ليس هذا نظراً .
إنه حلقة » .

وحاولنا أن نهدى من حلقتنا ، ولكننا لم نقنعهُ أننا كنا نرى ما كنا
نتظر إليه فقال آمراً : « أنظروا بتركيز أكثر » .

وعندئذ ملنا جميعاً إلى الأمام .

ومع ذلك لقد أصر على أنه مازال في نظرنا حلقة آلية وتركيز قليل .
فعدنا ما بين حاجبينا ، وبدأنا في غاية الانتباه .

ويقول المدير : « أن تكونوا متنبهين شيء ، وأن تظاهروا بالانتباه شيء .
آخر . اختبروا الموضوع بأنفسكم وانظروا أى النظرتين هى النظرة
الحقيقية ، وأيهما تعد مجرد تقليد للنظر » .

وبعد مجهود كبير في ضبط نظرنا ركزنا بصرنا أخيراً في هدوء محاولين
ألا نهجد أعيننا ، وأخذنا نتظر في القماش المطرز .

ولجأة انضج المدير ضاحكاً والتفت إلى قائلاً :

« آه لو كان في مقدورى أن ألقط لك صورة فوتوغرافية في الوضع
الذى أنت عليه الآن ! إنك لن تصدق أن أى إنسان يمكن أن يولى نفسه
بهذه الطريقة المستحيلة . ماذا توشك عينك أن تخرجاً من مجريهما .
أيتختم عليك أن تبدل كل هذا المجهود لمجرد النظر إلى شيء ما ؟ أقل .. أقل ،
أقل من هذا المجهود بكثير استرخ ! . . . أكثر ! . . . هل أنت منجذب
لهذا الشيء إلى حد أنك تحتاج إلى الانحناء نحوه ؟ اعتدل .. اعتدل أكثر ! »

ولاستطاع أخيراً أن ينقص قليلاً من توترى ، وهذا القليل الذى حققه
غير كثيراً من موقفى . ولا يستطيع أحد أن يدرك مدى الراحة التى كنت

أحس بها إلا إذا كان قد وقف على المنصة المفتوحة وقد أصابه الشلل لفرط التوتر الذى تمكن من عضلاته .

ويقول المدير : « إن اللسان الثرثار أو الأيدى والأرجل التى تتحرك بطريقة آلية على خشبة المسرح لا يمكن أن تحمل محل العين المدركة : إن عين الممثل التى تنظر إلى الشيء وتراه تجذب إقبال المشاهد وتستطيع بذلك أن تكون علامة تحدد له ما ينبغى أن ينظر إليه . أما العين الفارغة فعلى العكس من ذلك تشتت إقبال المشاهد وتصرفه عن خشبة المسرح » .

وهنا عاد المدير إلى توضيح الامر بالأضواء الكهربائية ثم قال : « لقد أريتكم سلسلة من الأشياء الشيعة بما نعرفه فى الحياة . ورأيتم الأشياء بالطريقة التى ينبغى أن تنظروا إليها مع أنكم كثيراً ما تنتظرون إليها . سأريكم الأشياء التى غالباً ما يكون إقبال الممثل معلقاً بها وهو على خشبة المسرح » .

وأطفئت الأنوار جميعها مرة أخرى ورأينا مصابيح الضوء الصغيرة تلمع فى الظلمة وترسل أشعتها فى كل مكان ، فاندفع نورها إلى المسرح ثم إلى قاعة النظارة وبجأة إخفت الأنوار وسلط ضوء قوى على مقعد من مقاعد الأوركسترا .

وانبعث صوت من الظلام يسأل : « ما هذا ؟ »

وأجاب المدير قائلاً : « هذا هو الناقد المسرحى القاسى . إنه لينال قدرأ كبيراً من الاهتمام ليله الافتتاح » .

ثم بدأت الأضواء الصغيرة تبرق من جديد ، ثم انطفأت ، وبعد ذلك ظهر من جديد ضوء قوى سلط هذه المرة على المقعد المحصص لمساعد مدير المسرح بين القاعد الأمامية فى الصالة .

وما كاد هذا الضوء ينطفىء حتى أضى على المنصة بمصباح صغير ذو ضوء

ضعيف خافت وهنا يقول المدير بلهجة ساخرة : « هذا هو الشريك المسكين للممثل الذى لا يلقى إليه إلا بقليل من الانتباه » .

وبعد ذلك أخذت الانوار تضاء وتنطفئ فى كل مكان، بينما كانت الانوار الكبيرة تضاء كلها وتنطفئ كلها فى نفس الوقت أحيانا ، وكل منها على حدة أحيانا أخرى ، وكأنا فى احتفال كبير . وذكرنى ذلك بحفلة الاختبار التى قدمت فيها (عطيل) عندما كان انتباهى مشتتا فى جميع أرجاء المسرح ، ولم كن قادراً على تركيز انتباهى فى شيء قريب منى إلا صدقة وفى لحظات معينة .

وقال المدير يسألنا : « هل اتضح لكم الآن أن الممثل ينبغي أن يختار موضوع انتباهه من بين الأشياء الموجودة على المنصة وفى المسرحية وفى الدور وفى المشهد ؟ إن تلك هى المشكلة الصعبة التى يجب عليكم أن تجدوا لها حلاً » .

- ٤ -

ظهر اليوم رحمانوف مساعد المخرج وأعلن إلينا أن المدير قد طلب منه أن يحل عمله ليعرّتنا على الدرس .

وقد قال مساعد المخرج فى لهجة قوية وفى ثقة : « إجعلوا انتباهكم كله معي ، سيكون تمرينكم اليوم كالآتى : سأختار لكل واحد منكم شيئاً معيناً لينظر إليه . . وستلاحظون شكله الخارجى وخطوطه ، وألوانه وتفصيله وخصائصه ، على أن تفرغوا من كل هذا بعد أن أكون أنا قد عدت ثلاثين وبعدها ستختفى الأضواء فلا تستطيعون أن تروا الشيء الذى وقع عليه الاختبار . ثم أطلب منكم أن تصفوه . وستذكرون لى فى الظلمة كل شيء احتفظت به ذاكرتكم البصرية ، ثم سراجع العملية بعد إضاءة الانوار وسنقارن ما قلتموه بالواقع . إصفوا جيداً . سأبدأ .

« ماريا - المرأة » .

قالت ماريّا : « يا إلهي . أهذه هي ؟ » .

قال : « لا يسمح بأستهلال لزوم لها ، إن ثمة امرأة واحدة في الحجرة ولا يوجد سواها . إن للمثل لا بد أن يكون فطنا .

« ليو — الصورة ، جريشا — النجفة ، سونيا — ألبوم الصور ، .
فسألت سونيا في صوتها المعسول : « أتعني الألبوم ذا الغطاء الجلدي ؟ » ،

قال مساعد المخرج : « لقد أشرت إليه من قبل ، وأنا أقرر ما أقول ..
لا بد للمثل أن يكون يقطاً سريع الفهم . . كوسيتا . . السجادة ، .
قلت . . « إن في المكان أكثر من سجادة ، .

قال : « في حال عدم التأكد اختر لنفسك واحدة منها ، قد تكون
عضتنا ولكن لا تردد ، ينبغي للممثل أن يكون حاضر الذهن . لا تتوقف
لتسأل . ثانيا : الزهرة ، يقولوا : النافذة . داشا : الوسادة ، قاسيلي :
البيانو . واحد — اثنان ، ثلاثة ، أربعة ، خمسة . . وأخذ يعد في بطنه حتى
وصل إلى ثلاثين .. وبعدها قال « أطفئوا الأنوار ، ثم ناداني أولاً .

قلت : « لقد طلبت مني أن أنظر إلى سجادة ولم أستطع أن اختار واحدة
في الحال فضاع مني بعض الوقت ، .

قال : « اختصر ، ولا تخرج عن الموضوع ، .

قلت : « إن السجادة عجمية ، ولون أرضيتها أحمر مائل إلى اللون البني
وثمة إطار كبير بمحاذاة الأطراف . . وأخذت في وضعها حتى نادى مساعد
المخرج قائلاً « أضئوا الأنوار ، .

ثم قال : « إن كل ما تذكرته من أمرها خطأ ، إنك لم تستطع أن تحتفظ
بصورة كاملة عنها . لقد بعثتها يا ليو . .

قلت : « لا أستطيع أن أصف لك شيئاً عن موضوع طلائها ورسومها
لأنها كانت بعيدة عن عيني ، كما أني مصاب بقصر النظر ، وكل ما رأيته

لم يكن أكثر من ظلال صفراء على أرضية حمراء . .
ثم طلب أن تضاء الأنوار وقال :

« ليس في الصورة ما هو أحمر أو أصفر . . ثم نادى جريشا فقال
جريشا : إن النجفة مطلية بالذهب وهي من النوع الرخيص وذات دلايات
زجاجية . .

ثم أضيئت الأنوار وقال : « كوسنيا ، صف لنا مجادتك مرة أخرى . .
قللت : « متأسف لم أكن أعلم أنني سأطالب بوصفها من جديد . .

فقال مساعد المدير : لا تجلسوا لحظة واحدة دون عمل شيء . إنني
أحذركم جميعكم الآن بأنني سوف اختبركم مرتين بل أكثر ، حتى أظفر
بفكرة دقيقة عن انطباعاتكم . ليو . .

فقال ليو ، وقد أخذ على حين غرة : « لم أكن ملتفتاً . .

وهكذا أجبرنا في النهاية أن ندرس موضوعاتنا إلى آخر جزئية من
جزئياتها وأن نصفها جميعها . أما أنا فقد دعيت خمس مرات قبل أن أنجح
في مهمتي . ولقد استمر هذا العمل نصف ساعة تحت ضغط شديد ، حتى
تعبت عيوننا وتوترت أعصابنا ، ولم يكن من الممكن أن نستمر فترة أطول
على هذا المتوال من العمل المرهق . ومن أجل هذا قسم اللرس إلى قسمين
كل قسم يستغرق نصف ساعة ، على أن نأخذ درساً في الرقص عقب نصف
الساعة الأول . وقد قننا في القسم الثاني من اللرس بما قننا به في النصف الأول مع
تغير وقت الملاحظة من ثلاثين ثانية إلى عشرين . وقد علق مساعد المخرج
على هذا بقوله : إن زمن الملاحظة يمكن أن يقل أخيراً إلى مقدار ثانيتين .

استمر المدير في شرحه عن طريق الأضواء الكهربائية .
قال : إننا حتى هذه اللحظة ، كنا نعالج أشياء في صورة مواضع من
النور . أما الآن فساراكم دائرة الإلتباه ، إنها تتألف من قسم بأكمله بأبعاد

كبيرة أو صغيرة . وتتضمن سلسلة من مواضع مستقلة من أشياء مختلفة . وقد تنتقل العين من موضع إلى آخر من هذه المواضع ، ولكن لا ينبغي لها أن يذهب أبعد من حدود دائرة الانتباه .

كانت الظلة شاملة في أول الأمر ، وبعد لحظة أضيء مصباح كبير على المنضدة التي كنت أجلس جوارها ، وألقي ظل المصباح دائرة من الأشعة فوق رأسي ويدي ، وألقي ضوءاً برافاً على وسط المنضدة . حيث كان يوجد عدد من الأشياء الصغيرة التي كانت تتلألأ وتعكس ألواناً من كل نوع . أما باقي المسرح والقاعة فقد ابتلعتهما الظلة .

وقال المدير : هذه البقعة المضادة من المائدة تمثل دائرة انتباه صغيرة . ثم قال : أنت نفسك أو قل بالأحرى إن رأسك ويديك اللذين يسقط فوقهما الضوء هما مركز هذه الدائرة .

وكان تأثير ذلك في نفسي كالسحر ، فقد استطاعت كل الأشياء التي على المائدة ان تجذب انتباهي دون إكراه ودون أن أبذل من جانبي أى جهد . ففي دائرة من الضوء كهذه ، وفي وسط الظلة تشعر بأنك على انفراد تام . لقد شعرت ، وأنا تحت هذه الدائرة من الضوء ، أنني في بيتي ، أكثر مما أشعر بذلك وأنا في حجر قى الخاصة .

في مثل هذا الحيز الضيق ، كما هو الحال في هذه الدائرة ، تستطيع أن تستخدم انتباهك المركز في اختيار شتى الأشياء ، ورؤية أدق جزئياتها المعقدة كما تستطيع أيضاً القيام بأعمال دقيقة كان تحدد تدرجات المشاعر والأفكار . ومن الواضح أن المدير أدرك حالتى النفسية الذهنية ، فقد جاء مباشرة إلى حافة المسرح وقال : خذ مذكرة في الحال عن مزاجك أو حالتك النفسية . إننا نسمى مثل هذه الحالة « الشعور بالوحدة وسط الجمهور » ، فأنت في جمهور لاتنا جميعاً هنا ، وأنت تشعر بالوحدة لأنك انفصلت عنا بهذه الدائرة الصغيرة من الانتباه وفي وسعك دائماً في أثناء أى حفلة من حفلات العرض ، وأمام

آلاف من المشاهدين أن تحصر نفسك في هذه الدائرة كما تنفرد القوقعة بنفسها داخل صدقها .

وبعد لحظة أعلن المدير أنه سيرينا الآن ، دائرة متوسطة ، عندئذ بدا كل شيء مظلما ، وأضاء مسقط الضوء منطقة أكثر اتساعا من الأولى ، تشتمل على مجموعة من قطع عديدة من قطع الأثاث ، منها المائدة وبضعة كراسي يجلس عليها بعض الطلبة ، وجانب من البيانو والمدفأة ، ومقعد كبير أمامها ووجدت نفسي في وسط دائرة الضوء المتوسطة ، ولم نكن نستطيع بطبيعة الحال أن نقين كل شيء جملة واحدة ، بل كان علينا أن نختبر المنطقة جزءاً جزءاً ، وما فيها من أشياء واحداً بعد واحد . فإن كل شيء داخل نطاق هذه الدائرة يعتبر موضوعاً مستقلاً .

وكان أكبر عيب في هذا كله هو أن الدائرة الكبرى من الضوء المنحصل تعكس ما يشبه التدرجات الضوئية التي كانت تسقط على الأشياء الموجودة خارج نطاق الدائرة ، الأمر الذي كان يجعل حائط الظلة يبدو وكأنه سد لا يستعصى على المرئيات النفاذ فيه .

واستمر المدير قائلاً : « لديك الآن الدائرة الكبيرة » . قال هذا ثم فاضت حجرة الجلوس كلها بالضوء وكانت الحجرات الأخرى مظلمة ولكنها سرعان ما أضيئت هي أيضاً ثم قال المدير : « وهذه هي أكبر الدوائر ، أبنادها تتوقف على مدى إصاركم . لقد وسعت الدائرة في هذه الحجرة على أكبر قدر ممكن . ولكن إذا كنا نقف على شاطئ البحر أو في سهل منبسطة فإن الدائرة لن يحدها إلا الأفق ، ونحن نحصل على هذه المنظورات البعيدة المدى فوق المنصة بتصويرها على ستار خلقي .

والآن دعونا نحاول إعادة التمرينات التي قننا بها الآن ، غير أننا في هذه المرة سوف نقوم بها والأنوار مضادة .

وجلسنا جميعاً على خشبة المسرح ، حول المائدة الكبيرة . وفوقنا المصباح

الكبير. وكنت أنا في نفس المكان الذي كنت فيه منذ لحظات ، وأحسست لأول مرة أتى بخارنى الشعور بالوحدة وسط الجمهور - والآن كان مفروضا أن نحدد هذا الشعور مع وجود الأضواء كاملة وليس فى أذهانتنا إلا دائرة انتباه متخيلة .

وعندما أخفقنا فى محاولتنا شرع المدير يشرح لنا السبب فى ذلك قال: « عندما كان هناك ذلك المسقط الضوئى المحوط بالظلمة من كل جهاته كان كل شئ داخله يجذب انتباهكم . وذلك لأنه لما كان كل شئ خارج هذا المسقط لا يمكن رؤيته لم يكن ثمة ما يسترعى الانتباه . إن محيط هذه الدائرة خطوط بالغة الحدة ، والظلال المحيطة بها بالغة الجود بحيث لم تكن بكم رغبة فى تجاوز حدودها .

« عندما تكون الأضواء مضادة ، فإن المشكلة تختلف اختلافا كبيرا ، فعدم وجود حدود واضحة تحدد دائرة الانتباه يضطركم إلى أن تنشئوا دائرة ذهنية ، وألا تسمحوا لأنفسكم بالنظر خارج حدودها . ويجب أن يحل انتباهكم فى هذه الحالة محل الضوء بحيث يمكنكم داخل حدود معينة ، وذلك على الرغم من قوة جاذبية الأشياء ذات الأنواع الشاملة والتي ترى الآن خارج الدائرة . لذلك وجب أن تتغير طريقة المحافظة على دائرة الانتباه بما أن الظروف داخل المسقط الضوئى وخارجه متضادة .

ثم حاول المدير بعد ذلك تخطيط المنطقة الجديدة بطائفة من الأشياء الموجودة فى الحجرة ، مثال ذلك أن المائدة المستديرة مثلت دائرة واحدة هى الدائرة الصغرى ، وفى مكان آخر على المنصة مثلت السجادة ، التى كانت أكبر قليلا من المائدة التى عليها ، الدائرة الوسطى ، كما مثلت أكبر سجادة فى الحجرة الدائرة الكبيرة . ثم قال المدير : « و لأن لتعتبر الشقة كلها تمثل الدائرة الكبرى ، .

وهنا ، أسقط في يدى ، وفشل كل شيء . كان يساعدنى على التركيز من قبل . وأخست بالعجز .

ولكى يشجعنا المدير قال : « الزمن والصبر سوف يعلنانكم كيف تستخدمون الطريقة التى اقترحها عليكم الآن . فلا تنسوها . وفى الوقت نفسه سأريك حيلة فنية أخرى سوف تساعدكم فى توجيه اقتباهكم . إن الدائرة كلما ازدادت اتساعاً فلا بد أى تمتد منطقة اقتباهكم وتتسع . على أن هذه الدائرة لا يمكن أن تستمر فى الاتساع إلا بالقدر الذى يجعلها لا تخرج عن نطاق اقتباهكم ، على أن يكون ذلك داخل خط متخيل . ويجب عليكم فى اللحظة التى تبدأ فيها حدود دائرة اقتباهكم فى التذبذب والاهتزاز أن تنسحبوا سريعاً إلى دائرة أصغر يمكن أن يحتوئها اقتباهكم البصرى .

« وعند هذا الموضع كثيراً ما تتعرضون للتعب . فقد ينزل اقتباهكم ويغدو مشتتاً لا يعرف أين يستقر . فينبغى لكم أن تجمعوه من جديد وتعيدوا توجيهه بأسرع ما تستطيعون إلى موضع واحد ، أو شيء واحد . كأن توجهوه إلى ذلك الصباح مثلاً . لأنه لن يبدو براقاً كما كان عندما كان الظلام يحقق به من كل مكان . ومع هذا فسيكون من القوة بما يضمن استرعاء اقتباهكم .

« وعندما تكونون قد أرسيتم موضع الانتباه هذا فأحيطوه بدائرة صغيرة يكون للمصباح مركزاً لها . ثم وسعوا هذه الدائرة واجعلوها دائرة متوسطة بحيث تحتوى على دوائر صغيرة عديدة . ولن تكون كل من هذه الدوائر الصغرى بحاجة إلى تقويتها بموضع مركزى . وإذا كان لابد أن تحصل على مثل هذا الوضع فتخير شيئاً جديداً . ثم أحطه بدائرة أخرى صغيرة . ثم طبق نفس الطريقة على الدائرة المتوسطة . .

غير أننا كنا فى كل مرة يسع فيها اقتباهنا إلى موضع معين . كنا فقد

السيطرة على اتبائها. وكان المدير كلما فشلت تجربة يقوم بمحاولات أخرى جديدة لكي يقنعنا بما يريد .

وبعد قليل انتقل المدير إلى وجه آخر من أوجه هذه الفكرة فقال :
« هل لاحظتم أنكم دائماً حتى الآن في مركز الدائرة ؟ ومع ذلك فقد تجدون
أنفسكم أحياناً خارجها ، مثال ذلك . . . »

ثم تلاشت جميع الأضواء ، وأضى نور في سقف الحجرة المجاورة
ملقياً دائرة من الضوء على مفرش المائدة الأبيض وعلى الصحن .

ثم قال : « أنتم الآن خارج حدود دائرة اتبائكم الصغيرة . ودوركم
الآن دور سلمي ، إنه دور الملاحظة ، وكلما اتسعت دائرة الضوء وزادت
المنطقة المضامة في حجرة المائدة فسوف تتسع دائرة ملاحظتكم بنفس
النسبة . وتستطيعون أيضاً أن تستخدموا نفس الطريقة في اختيار مواضع
اتباء في هذه الدوائر التي تقع فيما وراءكم . »

وعندما قلت للمدير اليوم : إنني تمليت ألا أحتاج أبداً إلى الانفصال عن
الدائرة الصغيرة أجايني قائلاً : « تستطيع أن تحملها معك أينما كنت . على
خشب المسرح أو خارجاً عنها . هلم فاصعد على المنصة وامش فوقها ، غير
مكانك . أسلك كما لو كنت في بيتك ، »

فصعدت إلى المنصة وخطوت بعض خطوات نحو المذقة ، لقد غدا
كل شيء مظلاً تماماً ، ثم جامني مسقط ضوئي من مكان ما وأخذ يتحرك
معي . على الرغم من تجولي فقد شعرت بالطمأنينة وكأنني في بيتي وأنا في
مركز دائرة صغيرة . ومشيت أعلى وأسفل الحجرة يتبعني المسقط الضوئي .
وعندما ذهبت إلى النافذة جاء الضوء . معي إلى هناك أيضاً ، ثم جلست إلى

اليانو وكان الضوء لا يزال معى ، وقد أقتنى ذلك بأن دائرة الانتباه الصغيرة التى تتحرك معى هى أهم الأشياء التى تعلتها وأكثرها استعمالاً .

ولكى يوضح المدير قائدة هذه الدائرة فقد حكى لنا قصة هندية عن مهرابا كان على وشك أن يختار له وزيراً ؛ فأعلن أنه لن يختار إلا الرجل الذى يستطيع أن يمشى على قم حيطان المدينة وهو يحمل طبقاً ممتلئاً لحافته باللبن ، دون أن تسقط منه نقطة لبن واحدة . فكان كثير من المتقدمين لهذه التجربة يصرخون ويفزعون ، وفى عبارة أخرى كانوا يذهلون فيقع منهم اللبن . وهنا يقول المهرابا : « هؤلاء لا يصلحون ليكونوا وزراء . . . »

ثم جاء رجل لم يستطع الصراخ ولا الفزع ، ولا أى لون من ألوان الذهول أن يزحزح عينيه عن حافة الإناء .

وعند ذلك صرخ قائد قوات الجيش قائلاً : « أطلقوا النار ! ، فأطلقوها ، ولكن بغير جدوى .

وهنا صاح المهرابا قائلاً : « هذا هو الوزير الحق . »

ثم جاء به فسأله : « ألم تسمع الصيحات ؟ » .

فأجاب : « كلا . »

فسأله : « ألم تر المحاولات التى قننا بها لإزعاجك ؟ » .

فقال : « كلا . . . »

فعاد يسأله : « ألم تسمع طلقات النار ؟ » .

وعاد يجيبه : « كلا لقد كنت أقرب اللبن . »

ولكى يصور لنا المدير دائرة الانتباه المتحركة . ولكن تصويراً مادياً هذه المرة فقد جعل كلامنا يمسك طوقاً خشبياً فى يده . وكان بعض هذه الأطواق صغيراً وبعضها كبيراً ، حسب حجم الدائرة التى يراد خلقها . وكنت كلما مشيت بالطوق فى يدي حصلت على صورة دائرة الانتباه المتحركة التى على

أن أتعلم كيف أحملها معي أينما ذهبت وقد وجدت من الأسهل أن أطبق هذا الاقتراح بعمل دائرة انتباه من مجموعة أشياء . وكان في وسعي أن أقول لنفسي : إن دائرة انتباهي يمكن أن تبدأ من طرف مرفق ذراعي اليسرى إلى مرفق الذراع اليمنى وتشتمل على قدمي اللتين تتقدمان إلى الأمام كلما مشيت . ووجدت أنني أستطيع أن أحمل هذه الدائرة معي بسهولة ، وأن أحصر نفسي داخلها . وأن أجد فيها الشعور بالوحدة وسط الجمهور . وحتى في طريق إلى المنزل . وفي زحمة الطريق . وتحت ضوء الشمس كنت أجد من الأسهل كثيراً أن أرسم خطأ حول نفسي ، وأن ابقى فيه ، من أن أكون على خشبة المسرح . مع أضواء المسرح الامامية المعتمدة . وفي يدي طوق .

— ٧ —

قال المدير : « لقد كنا حتى الآن نعالج مانسميه « الانتباه الخارجي ، وهو الانتباه الموجه إلى الأشياء المادية التي تقع خارجنا . ثم انتقل في شرحه إلى ما يسمى بالانتباه الداخلي « الذي يتركز في أشياء نراها . ونسمعها ونلصقها ، ونشعر بها في ظرف متخيلة . وهنا ذكرنا بما قاله سابقاً عن التخيل وكيف أننا كنا نشعر أن مصدر أي صورة متخيلة إنما هو مصدر داخلي . ومع ذلك كان يحمل ذهننا إلى مركز خارج نفوسنا . وقد قال : إن ما يحدث في الواقع من رؤيتنا أمثال هذه الصور بالبصيرة الداخلية يصدق كذلك على حواسنا الأخرى من سمع . ولمس وذوق »

ثم قال : « إن الأشياء التي يشملها انتباهكم الداخلي موزعة على جميع أنواع حواسكم الخمس .. »

« إن الممثل على خشبة المسرح أما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها . إنه يعيش إما حياة واقعية أو حياة متخيلة . وهذه الحياة المعنوية تقدم مورداً لا ينضب من مادة التركيز الداخلي لانتباهنا . والصعوبة في استخدام

هذه للمادة إنما تنحصر في أنها مادة هشة غير متاسكة . إن الأشياء المادية التي تحيط بنا على خشبة المسرح تحتاج إلى انتباه مدرب . أما الأشياء المتخيلة فهي تتطلب قوة من التركيز أكثر تنظيماً مما تتطلبه الأشياء المادية .

« وما قلته في دروسى السابقة عن موضوع التركيز الخارجى ينطبق بنفسه مماثلة على التركيز الداخلى » .

« إن للتركيز الداخلى أهمية خاصة بالقياس إلى الممثل ، وذلك لأن جزءاً كبيراً من حياته يقع فى نطاق ظروف متخيلة » .

« وحينما تكونون خارج المسرح يلزمكم أن تمارسوا الترين على ذلك فى حياتكم اليومية ؛ ولتحقيق هذا الغرض يمكنكم أن تستخدموا نفس الترينات التى قننا بها فى موضوع التخيل بما أن لها نفس التأثير فى موضوع تركيز الانتباه .

« فعندما تكون قد ذهبت إلى سريرك فى الليل ، وأطفأت نور حجرتك ، مرن نفسك على أن تستعيد ما حدث فى يومك كله ، وحاول أن تسجل كل جزئية ملبوسة وبممكنة ، فإذا كنت تستعيد تذكر وجبة غذاء فلا تكثف باستذكار الطعام فحسب ، ولكن أعد رؤية الأطباق التى قدمت إليك ، وكيف كان ترتيبها العام واستعد كل الأفكار والانفعالات الداخلية التى تضمنتها أحاديثك على المائدة ، ثم حاول فيما بعد أن تجدد ذكرياتك الأقدم من تلك . »
« واجتهد فى أن تعين بالتفصيل الشقق والحجرات والأماكن المختلفة التى حدث أن مشيت فيها أو شريت فيها شايًا ، ثم تخيل جميع الأشياء الفردية المتصلة بالوأن نشاطك هذه . وحاول أيضاً أن تذكر بقدر ما تستطيع من وضوح أصدقائك ، والغرباء عنك ، بل غير هؤلاء . وهؤلاء ممن مروا بك . فهذا هو الطريق الوحيد لتنمية طاقة قوية حادة وممكنة للانتباه الداخلى والخارجى . وتحقيق ذلك يتطلب عملاً طويلاً ومنظماً . إن قيامك بعملك اليومى فى نزاهة وبضمير حتى يعنى الأبد لك من إرادة قوية وتصميم لا ينثنى ، واحتمال لا يفتر . . . »

قال المدير في درس اليوم : « لقد كنا نقوم بتجارب في موضوع الانتباه الداخلى والخارجى وكنا نقوم باستخدام الأشياء بطريقة شكلية آلية فوتوغرافية .

« وقد كنا نلزم أنفسنا باستخدام انتباه من النوع الذى لا ضبط له ، أو النوع الذى يقوم على أساس عقلى . وهو نوع ضرورى للمثلين غير أنه لا يقع لهم كثيراً . أنه يفيدهم بخاصة في جمع انتباههم الذى قد تشتت . إذ أن النظرة البسيطة للشيء تساعد في تتيحه ، غير أنها لا تستطيع أن تتيحه لفترة طويلة . ولكى تتمكن من إدراكك لشيء في أثناء تمثيلك ، فإنك تحتاج إلى نوع آخر من الانتباه الذى يودى إلى رد فعل عاطفى . . لابد أن يكون ثمة ماثير اهتمامك في الشيء الذى هو موضوع انتباهك ويساعد في تحريك جهازك الإبداعى كله .

« وليس من الضرورى ، بطبيعة الحال ، أن نضنى على كل شيء حياة متخيلة ، ولكن عليك أن تستجيب لتأثيره في نفسك . »

ولكى يعطينا مثلاً للفرق بين الانتباه القائم على العقل والانتباه القائم على الإحساس ، قال : « أنظروا إلى تلك النجفة الأثرية التى ترجع إلى أيام الإمبراطور . كم فرعاً لها ؟ ما شكلها ونوع تصميمها ؟

(لقد كنتم تستخدمون انتباهكم الخارجى العقلى في اختبار هذه النجفة . والآن أريد منكم أن تجربوني : هل تروقكم ؟ وإذا صح أنها تروقكم فإذا فيها بما يجذب انتباهكم بنوع خاص ؟ وفي أى شيء يمكننا استخدامه ؟ يمكنكم أن تقولوا : إن هذه النجفة ربما كانت توضع في بيت فيلد مارشال وهو يستقبل نابليون . بل ربما كانت معلقة في حجرة الإمبراطور الفرنسى

نفسه عندما كان يوقع الوثيقة التاريخية المشتملة على لائحة المسرح الفرنسي بباريس .

« في هذه الحالة سيتبقى الشيء موضع اقتباهكم كما هو بلا تغيير ، أما الآن فقد عرّقم أن الظروف المتخيلة تستطيع أن تحول صورة الشيء نفسه وأن ترفع من رد فعل انفعالاتك نحوه .

قال فاسيلي اليوم : إنه يتخيل إليه أنه ليس من الصعب تخيب ، بل لعله من المستحيل ، أن يشغل تفكيره بالدور ، والطرق الفنية ، وللمشاهدين ، والنص والتلميحات للخطاطب بالكلام ، وبمجموعة مراكز الانتباه . . كل ذلك في وقت واحد .

فقال المدير : « إنك تشعر بعجزك إزاء مثل هذا العمل ، في حين يستطيع أي بهلوان بسيط في سيرك أن يقوم في غير تردد بمجموعة من الأشياء الصعبة المعقدة معرضاً حياته للخطر في أثناء القيام بها . والسبب في أنه يستطيع أن يفعل ذلك ، هو أن الانتباه يتألف من طبقات كثيرة ، وأن هذه الطبقات لا تتدخل إحداها لحسن الحظ في الطبقة الأخرى . وتستطيع المادة أن تحمل جزءاً كبيراً من انتباهك آلياً . وأصعب المراحل هي المراحل الأولى من تعلبك طرق الانتباه . وإذا كنت تعتقد حتى الآن أن الممثل يعتمد على مجرد إلهام فيجب عليك أن تغير اعتقادك هذا . فإن الموهبة بلا عمل ليست إلا مادة من المواد الخام التي لم يتناولها الصقل .

ثم تبع ذلك مناقشة مع جريشا حول الجدار الرابع . وكانت المشكلة هي كيف يمكننا أن ننظر إلى شيء على هذا الجدار دون أن ننظر إلى المشاهد وكان جواب المدير على هذا مايلي :

« لنفترض أنك تنظر إلى هذا الجدار غير الموجود ؛ إنه قريب جداً فكيف ينبغي أن تركز عينيك ؟ ستكون زاوية اتجاه بصرك في هذه الحالة هي تقريباً نفس الزاوية التي ينتج إليها بصرك لو كنت تنظر إلى طرف أنفك .

هذه هي الطريقة الوحيدة التي بواسطتها تستطيع أن تثبت انتباهك على شيء متخيل على الجدار الرابع .

« ومع ذلك فإذا يصنع معظم الممثلين : إنهم يتظاهرون بالنظر إلى هذا الجدار المتخيل . يركزون عيونهم على أحد الجالسين في المكان المخصص للوسيقى . ومن هنا تكون زاوية بصرهم مختلفة عما ينبغي أن تكون عليها عندما ينظرون إلى شيء قريب . فهل تظن أن الممثل نفسه أو الشخص الذي يواجهه في التمثيل ، أو المشاهد ، يستطيع أن يرضى رضا حقيقياً عن مثل هذه الغلظة العضوية والجسمية ؟ هل يستطيع الممثل أن يخدع طبيعته الخاصة أو أن يخدعنا نحن بصورة ناجحة باقتراف هذا العمل غير الطبيعي . ؟

« تصور أن دورك يقتضى منك أن تنظر عبر الأفق في البحر المحيط حيث يكون شراع سفينة لا يزال مرئياً . فهل تذكر كيف ستركز عينيك لترى الشراع ؟ إن عينيك ستكونان ناظرتين في شبه خطين متوازيين . ولكن تجعلهما تتخذان هذا الوضع وأنت واقف على خشبة المسرح يجب عليك أن تحرك الجدار ذهنياً إلى نهاية قاعة النظارة وأن تجد لك في مكان ما ورله الصالة مركزاً متخيلاً تستطيع أن تثبت عليه انتباهك . وفي هذه الحالة أيضاً يترك الممثل عينيه كما أنهما مركبتان على أحد الأشخاص في المكان المخصص للوسيقى .

« وعندما تعلم بمساعدة المهارة الفنية المطلوبة كيف تضع الشيء في مكانه الصحيح . وكيف تدرك العلاقة بين الرؤية والمسافة ، عندما تحقق كل هذا سوف يكون في مقدرك أن تنظر تجاه قاعة النظارة تاركاً نظرك يتجاوز النظارة أو يتحاشى النظر إليهم . أما الآن فأدر وجهك إلى اليمين أو اليسار . إلى أعلى أو إلى أحد الجانبين ولا تخف من ألا يرى عينيك أحد . ومع ذلك

ف عندما تشعر بالضرورة الطبيعية لأن تفعل مثل هذا فسترى أن عينيك سوف تتحولان من تلقاء نفسها اتجاه شيء يتجاوز الأضواء الأرضية وإذا حدث هذا فيحدث بطريقة طبيعية غريزية ، سليمة . ومع ذلك تجنب النظر إلى هذا الجدار الرابع غير الموجود أو إلى ما وراء الصالة . ما لم تشعر بحاجة يقتضيها عقلك الباطن . حتى تكون قد تمت لك المهارة الفنية التي تمكنك من أدائها .

- ١٠ -

قال لنا المدير في درس اليوم :

« ينبغي للممثل أن يكون دقيق الملاحظة . لا على خشبة المسرح فقط . بل في واقع الحياة أيضاً . يجب أن يركز تفكيره على الشيء الذي يسترعى انتباهه بكل ما أوتي من قوة . يجب أن ينظر للشيء . لا كما ينظر العابر الشارد الذهن ، بل يجب أن يتعمقه وينفذ إلى صميمه . وإلا فإن طريقته الإبداعية كلها سوف تنتهي إلى الاختلال وعدم الاتزان وانبثات الصلة بينها وبين الحياة الواقعية .

« إن ثمة أناساً أنعمت عليهم الطبيعة بقوة الملاحظة ، إنهم يكونون في أذهانهم في غير مشقة فكرة نافذة عن أي شيء يجري حولهم أو يجري في أنفسهم أو في أنفس غيرهم . وهم يعرفون كذلك كيف يستخلصون من هذه الملاحظات ماله دلالة مميزة أو ماهو قد في ذاته أو مايقسم بصيغة تلفت النظر . أنت إذا سمعت أمثال هؤلاء الناس يتكلمون راعك مقدار مايفتقده الذين لا يتمتعون بقوة الملاحظة .

« وثمة من الناس من يعجزون عن تطوير قوة الملاحظة حتى بالقدر الكافي .

لاحتفاظهم بأبسط مصالحهم . وإذا كان هؤلاء يعجزون عن ملاحظة الأشياء التي تهمهم فإن عجزهم عن دراسة الحياة نفسها يكون أشد من ذلك وأنكى .

• إن أوساط الناس ليس لديهم أية فكرة عن كيفية ما تدل عليه ملامح الوجوه أو نظرة العين أو نغمة الصوت . حتى يفهموا الحالة الذهنية للرجل الذي يخاطبونه . إنهم يعجزون عن إدراك حقائق الحياة المعقدة إدراكاً سريعاً . كما أنهم يعجزون عن حسن الإصغاء لكي يفهموا ما يسمعون . ولو أنهم قدروا على ذلك لكانت الحياة بالقياس إليهم أفضل وأيسر ولأصبح عملهم الإبداعي أخصب والطف وأشد عمقاً بما لا يقاس . غير أنك لا تستطيع أن تضع في إنسان ما ليس يملك . وهو لا يستطيع إلا أن يطور مالهه ينطوى عليه من قوى . وهذا التطوير يستلزم جهوداً كبيرة في مجال الانتباه كما يستلزم قدراً كبيراً من الوقت ومن الرغبة في النجاح والتمرين المنتظم .

• ولكن كيف نعلم غير القادرين على الملاحظة إلقاء البال إلى ما تحاول الطبيعة والحياة أن تربيهم ؟ إن أول شيء بالنسبة لهؤلاء ، هو أن يتعلموا النظر إلى الأشياء والإصغاء إليها والاستماع إلى ما هو جميل . فأمثال هذه العادات تنسأى بعقولهم وتثير مشاعرهم التي سوف تترك آثاراً عميقة في ذاكراتهم الانفعالية . إن الحياة ليس فيها ما هو أجمل من الطبيعة . ومن ثمة وجب أن تكون الطبيعة موضوع الملاحظة الدائمة . فانت إذا أخذت زهرة صغيرة أو ورقة من ورقاتها ، أو بيتاً من بيوت العنكبوت ، أو رسماً تركه الجليد على زجاج النافذة ، ثم حاولت أن تعبر في كلمات عن الأسباب التي من أجلها تبعث هذه الأشياء السرور في نفسك ؛ ورأيت أن مثل هذا المجهود سوف يجعلك تلاحظ الشيء الذي تراه عن كثب وإمعان

أشد لكي تتمكن من تذوقه وتحديد صفاته . وغير قين بك أن تنض من قيمة الجانب المظلم من الطبيعة . وتستطيع أن تلمس هذا الجانب في المستنقعات وفي فطر البحار وفي الأوبئة التي تسببها الحشرات . لتدرك أن وراء هذه الظواهر جمالا مخبئاً بقدر ما يوجد الشيء القبيح في الشيء الجميل . والشيء الجميل جمالا حقيقياً لا يمكن أن يخشى عليه ما يشوه جماله .

« وليس من شك في أن التشويه كثيراً ما يؤكد الجمال ويزيده حسناً . انشد الجمال حيناً وانشد ضده . ثم حدد كلاهما . وتعلم كيف تعرف إليهما وكيف تراهما وإلا كان فهمك للجمال فهماً منقوصاً وذا حلاوة غير طبيعية ، أو هذا الفهم العاطفي السطحي الذي يغتر بالبهرج » .

ثم انتقل بعد ذلك إلى ما أنتجه الجنس البشري من الفن ، والأدب ، والموسيقى فقال :

« إن في أعماق كل عملية من عمليات الحصول على مادة إبداعية لعملنا يوجد انفعال . على أن الإحساس لا يستطيع أن يحل محل مقدار كبير من العمل من جانب عقولنا . ولعلك تخاف من أن تتلف بعض اللغات التي قد تضيفها عقولنا إلى المادة المستمدة من الحياة . كلا — لا ينبغي أن نخاف من ذلك أبداً . فكثيراً ما تزيد هذه الإضافات الأصلية من قيمة هذه المادة إذا كان إيمانك بها إيماناً صادقا .

« دعوني أحدث إليكم عن المرأة العجوز التي رأيتها مرة تدفع أمامها عربة صغيرة من عربات الأطفال في شارع متسع بسقت على جانبيه الأشجار ، وكان في العربة قفص بداخله طائر من طيور الكناريات . ولعل المرأة كانت تضع كل حاجياتها في هذه العربة لتصل بها إلى بيتها بلا مشقة . ولكنني رأيت أن أنظر إلى هذا الأمر من زاوية أخرى ، ومن ثمة ذهب إلي الظن أن العجوز المسكينة قد فقدت جميع أطفالها وأحفادها . وأن الكائن

الوحيد الذى تبقى لها من حياتها كلها هو هذا الكبار . ولذلك خرجت به
في نزهة إلى هذا الطريق المورف . تماما كما كانت تأخذ خبيدها من مدة قصيرة
قبل أن تفقده . فهذا كله أكثر أهمية وأليق بالمسرح منه بالحقيقة الواقعية .
فلماذا لا أحشد هذا الانطباع في خزانة ذاكرتي ؟ ولكنني لمست من هؤلاء
الفهارسين المكلفين بجميع الحقائق الدقيقة أنني هذا الفنان الذى لا بد أن
تتوفر لديه المادة التى تحرك انفعالاته .

« وبعد أن تعلمت كيف تلاحظ الحياة من حولك وكيف تستغلها في
عملك . عليك أن تنتقل إلى المادة الانفعالية التى هى أكثر الأشياء أهمية
وأشدها ضرورة وأوفرها حياة والتي يقوم عليها معظم خلقك وإبداعك
الفنى . وأعنى بها تلك الانطباعات التى تحصل عليها من اتصالك الشخصى
المباشر بالناس ، وهذه المادة يصعب الحصول عليها ، لأنها في معظمها ،
تكون مختلطة وغير محددة . ولا يمكن إدراكها إدراكا باطنيا . ولا شك
أن كثيرا من تجاربنا الروحية غير المرئية تنعكس في ملامح وجوهنا وفي
أعيننا وفي صوتنا وكلامنا وإشاراتنا . ولكن ليس من السهل عليك ، على
الرغم من كونها كذلك ، أن تدرك أعماق غيرك . وذلك لأن الناس في كثير
من الأحيان لا يفتحون أبواب نفوسهم . ولا يسمحون لغيرهم بأن يروها
على حقيقتها .

« وعليك عندما تنضح لك الحياة الداخلية للشخص الذى هو موضوع
ملاحظاتك عن طريق أفعاله وأفكاره ودوافعه أن تتبع أفعاله عن كثب ،
وأن تدرس الظروف التى يجد نفسه فيها . وأسأل نفسك : لماذا يفعل هذا
أو ذاك ؟ وماذا كان يتردد في نفسه ؟

« ونحن لانستطيع ، في كثير من الأحيان ، أن نصل إلى معلومات
قاطعة لمحنة الحياة الداخلية للشخص الذى ندرسه ، بل لانستطيع الوصول
إلى تلك المعلومات إلا عن طريق شعورنا البديهي . ونحن هنا نعالج أدق

أنماط تركيز الانتباه ، كما نعالج قوى الملاحظة التي تقوم أساسا على اللاوعي ، ذلك أن النمط العادي من انتباهنا ليس من الكفاية بحيث يحقق عملية النفاذ إلى نفسية أى شخص آخر .

« ولإني لأخضعكم إذا أكدت لكم أن مهارتكم الفنية تستطيع أن تحقق لكم الكثير في هذا المجال . وكلما تقدمتم في عملكم سوف تتعلمون طرقا أكثر وأكثر تستطيعون بها حفز نفوسكم اللاواعية وإشراكها في عملية إبداعكم وخلقكم ، غير أننا يجب أن نعترف بأننا لانستطيع أن نقصر في دراستنا للحياة الداخلية عند غيرنا من البشر على مهارتنا الفنية العلية ،

الفصل السادس

استرخاء العضلات

- ١ -

عندما دخل المدير حجرة الدراسة طلب من ماريا وقانيا ومنى أن تقوم بتمثيل المشهد الذى احترقت فيه النقود .

فصعدنا إلى المنصة وشرعنا فى التمثيل .

وسار كل شئ فى البداية سيراً حسناً . ولكن عندما وصلنا إلى الجزء المفجع من المشهد . أحسست أن شيئاً يضطرب فى داخلى فضغطت بكل قوتى على شئ تحت يدى قاصداً أن أمد نفسى بشئ من المعونة يأتينى من الخارج وإذا شئ ينكسر فجأة ، وإذا أنا فى الوقت نفسه أشعر بالم حاد ، وبسائل دافئ يبلل يدى .

ولم أكن أعى شيئاً عندما أغمى على . والذى أذكره هو أننى كنت أسمع بعض الأصوات المختلطة . وبعد ذلك اعترانى ضعف متزايد ودوار ، ثم عدم الشعور بأى شئ .

وقد جعلت المدير هذه الحادثة المشثومة (التى قطع منى فيها شريان وقطعت فيها كثير من الدم حتى لقد اضطرت إلى التزام فراشى بسببها بضعة أيام) يغير من خطته ويضع فى رأس البرنامج بعض تمرينات الجسدية . وقد جاء فى بول بخلاصة ملاحظاته . فإذا تورسوف يقول :

« وإنه لمن الضرورى أن نعدل من النظام الدقيق الذى وضعناه لبرنامجنا . وأن نشرح لكم خطوة هامة نسميها « تحرير عضلاتنا » متقدمة إلى حد ما على

النظام المعتاد . والموضع الطبيعي الذي كان ينبغي أن يحدث فيه عن هذه النقطة هو الموضع الذي كنا نصل فيه إلى التحدث عن الجانب الخارجى لتمريناتنا ، غير أن حالة كوستيا جعلتنا تناقش هذا الموضوع الآن

« إنكم لم تكونوا تستطيعون فى مستهل عملنا هذا أن تدركوا شيئاً عن الشرور التى تنتج عن تشنج العضلات وتقلص أعضاء الجسم . إن الشخص الذى تكون فترات صوته لطيفة بطبيعتها إذا حدث لجهازه الصوتى من ذلك يصبح شحواً أجش الصوت ، بل ربما فقد صوته ، وإذا أصيبت قدمائكم بتقلص فإنه يمشى كمن أصابه شلل ، فإذا كانت الإصابة فى يده اعتراهما الخدر وتحركتا كما تتحرك العصى . ومثل هذه التشنجات تحدث للممود الفقير أو الرقبة أو الأكثاف . وكل هذه الحالات تعجز الممثل وتحول بينه وبين التمثيل . على أن أسوأ هذه الحالات كلها ما يصيب منها وجه الممثل . إذ تلوى تجاعيده وتصبها بالشلل وتجعل تعبير الوجه جامداً كأنه الصخر . وتجمد العينان . وتضيق العضلات المتوترة على الوجه صورة قبيحة مضادة لما يجرى داخل نفسه . . صورة لا اتصال بينها وبين انفعالاته ، وقد يصيب التشنج الحجاب الحاجز وغيره من الأعضاء المتصلة بجهاز التنفس . وعندئذ يعوق التنفس الطبيعى ويسبب قصر النفس . وهذا التوتر العضلى يؤثر أيضاً فى أجزاء أخرى من الجسم ، ولا يمكن أن يكون له إلا أثره الويل على الانفعالات التى تبحث بها نفس الممثل وعلى طرق تعبيره عنها ، وعلى حالة مشاعره العامة .

« ولكى تتقنكم بمدى ما يصيب التوتر العضلى أعمالنا بالشلل ، وبأنه مرتبط بحياتنا الداخلية ، تقوم بتجربة تثبت ذلك . فإليك هذا البيان الكبير . حاولوا أن ترفعوه . وهنا يذل الطلاب كل بدوره بمجهوداً كبيراً حتى ينجحوا فى رفع جانب واحد من هذه الآلة الثقيلة .

ويقول المدير لأحد التلاميذ : « اضرب بسرعة فى أثناء حملك للبيان

٩ x ٣٧ . إنك لا تستطيع . . حسن . إذن استخدم ذاكرتك البصرية في تذكر جميع محال هذا الشارع من بدايته إلى مبنى المسرح . . ألاستطيع أن تعمل ذلك أيضا ؟ إذن غن لي الكافيتنا من فاوست . . إن الحظ لا يواتيك . حسن ، حاول أن تتذكر طعم صحن من يخنى الكلاوى ، أو لمس نسيج من الحرير أو رائحة شيء محترق . .

ولكى ينفذ الطالب أوامر المدير أنزل هذا الجانب من البيانو الذى كان يحمله بمجهود كبير ، ثم استراح لحظة ، وأخذ يستذكر الأسئلة التى وجهت إليه ، وذلك بأن جعلها أولا ترسب فى عقله ثم شرع فى الاستجابة لها ، وهو يستجيش كل إحساس مطلوب . وبعد ذلك جدد بمجوده العضلى ثم رفع جانبنا من جوانب البيانو بصعوبة .

وعند ذلك قال له تورسوف : « وهكذا نرى أنه لكى نجيب على أسئلتى يجب أن تدع هذا الحمل ، وأن ترخى عضلاتك . وبعد ذلك فقط يمكنك أن تكرس نفسك لعمل حواسك الخمس .

« فها يثبت هذا أن التوتر العضلى يؤثر فى التجربة الانفعالية الداخلية ؟ إنك طالما كنت تعاني من هذا التوتر الجسدى فلن تقدر حتى على التفكير فى التدرجات الدقيقة للشاعر ، أوفى الناحية النفسية لدورك . ومن ثم كان لزاما عليك قبل أن تحاول خلق أى شيء أن تجعل عضلاتك فى حالتها الطبيعية حتى لاتعوق أفعالك .

« وأمامكم حادثة كوستيا التى هى حالة مقنعة . ونحن نأمل أن يكون ما أوقعه فيه حظه السىء درسا نافعا له ، ولكم جميعا . وذلك فيما لا ينبغي أن تعملوه على خشبة المسرح . .

وهنا سأل أحد الطلبة : « ولكن أمن الممكن أن نخلص نفسك من هذا التوتر ؟ »

وعندئذ ذكرنا المدير بحالة الممثل الذى جاء وصفه فى كتاب « حياتى فى الفن » . والذى كان يعانى من استعداد بالغ الشدة إلى التشنج العضلى . وقد استطاع هذا الممثل ، عن طريق العادات المكتسبة ، وللمراقبة الدائمة للسرحة أن يصل إلى الحالة التى يستطيع فيها بمجرد أن يضع رجله على خشبة المسرح ، وأن يلين عضلاته ويرخيها . وكان الشيء نفسه يحدث له فى المواقف الحرجة وهو يخلق دوره ، كانت عضلاته تحاول من تلقاء نفسها أن تنفض عنها كل توتر

« وليس التشنج العضلى العام هو وحده الذى يعرقل أداؤنا لوظيفتنا أداء سليماً بل إن أى ضغط طفيف ، فى لحظة ما ، قد يعطل عمل ملكة الحلق وإليكم مثالا على ذلك :

كانت مثلة معينة تتمتع بمزاج عجيب لكنها لم تكن تستطيع استعماله إلا نادراً وفى قررات عرضية . إنها لم تكن تنجح إلا قليلا فى إرخاء عضلاتها بالرغم من محاولتها ذلك مراراً وتكراراً . لقد كان يحدث لها ؛ بطريق الصدفة البحتة ، وذلك فى أثناء بعض المواقف المؤثرة من دورها ، أن ينقلص حاجبها الأيمن بدرجة طفيفة ، فأقترحت عليها ، عندما تصل إلى مواقف الانتقال الصعبة هذه فى دورها أن تحاول التخلص من كل توتر فى وجهها وأن تحرره من ذلك كلية . وعندما استطاعت أن تحقق ذلك ؛ تراخت باقى عضلات جسدها تلقائياً . وبذلك صارت شيئاً آخر ، وأصبح جسدها خفياً وأقلع وجهها عن جموده فصار وجهها نابضاً بالحركة التى تعبر عن عواطفها الداخلية فى رشاقة ووضوح ؛ واكتسبت مشاعرها مخرجاً حراً طليقاً إلى السطح .

« فتصوروا كيف كان ضغط عضلة واحدة ؛ قادراً على عرقلة جهازها الروحى والجسدى جميعاً . .

لقد زعم نيقولا الذى جاء ليرانى اليوم أن المدير قال لهم : إن تحرير الجسم كلية من جميع التوتر غير اللازم أمر مستحيل . وفضلا عن كون هذا أمراً مستحيلاً فإنه شيء لا داعى إليه . ومع ذلك فقد فقال بول مستنداً فى ذلك إلى ملاحظات تورسوف إن إرخاء عضلاتنا أمر مفروض علينا سواء كنا على خشبة المسرح أو فى الحياة العادية .

ولكن كيف يمكن أن نوفق بين هذه المتناقضات ؟

ولما كان بول قد جأنى بعد نيقولا فأليك ما فسرت به ذلك :

إن كل ممثل ، بصفته بشراً ، لا يحصى له من أن يكون عرضة للتوتر العضلى ، هذا التوتر الذى يحدث كلما ظهر الممثل أمام الجمهور . وهو يستطيع أن يتخلص من الضغط أو التقلص الذى يحس به فى ظهره ، لكنه يعود فيحس بانتقاله إلى أكتافه . وهو إذا طارده من كتفيه عاد وأحس به فى حجابيه الخاجز وهكذا دواليك . إذ لا بد من وجود الضغط أو التقلص فى مكان أو فى آخر .

ولامر من حدوث هذا التوتر العضلى بالقياس إلى العصبيين من الناس فى جيلنا هذا . ومن المستحيل إزالته إزالة تامة . وينبغى أن تكافه باستمرار وطريقتنا فى التمثيل تتضمن تنمية نوع من الإشراف على أجسامنا ، ليسكون رقبيا عليها ، وعلى هذا الرقيب فى جميع الأحوال أن يلاحظ ضرورة عدم وجود قدر من التقلص للزوم له فى أى موضع من جسمنا . وهذه العملية التى يراقب الإنسان فيها نفسه بنفسه ويخلصها من التوتر الذى لا داعى له ينبغى أن تتطور حتى تصبح عادة آلية من عادات عقولنا الباطن . ليس هذا فحسب بل ينبغى أن تكون عادة مألوفة وضرورة طبيعية ، لا فى أثناء الأجزاء المجهد منها من دورك ، بل بصفة خاصة فى أثناء الأجزاء التى يبلغ فيها المجهود العصبى والجسمانى أقصى مداها .

وعندئذ قلت له متعجباً : وماذا تعنى بقولك : إن الإنسان لا ينبغى أن

يوتر عضلاته أو يشدها في لحظات تهيج .

ويجيبني بول : إنه لا ينبغي عليك ألا توتر عضلاتك فقط . بل ينبغي أن تبذل مجهوداً أكبر لإرخائها . . .

واستمر في اقتباس فقرات من قول المدير : « إن الممثلين يضغطون على أعصابهم عادة في لحظات التهيج والاستثارة ، لذلك كان ضرورياً في اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفة خاصة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريراً تاماً . ولا جرم أن ميل الممثل إلى الاسترخاء في اللحظات العالية من الدور يجب أن يكون أقرب إلى المعتاد من ميله إلى التوتر .

وهنا تساءلت : « وهل يمكن أن يقوم الممثل بذلك بصورة حقيقية ؟ » ويجيبني بول : « إن المدير يزعم أنه ممكن ، وهو بالإضافة إلى هذا يقول : إنه على الرغم من استحالة التخلص من جميع التوتر في لحظة من لحظات التهيج فإن الإنسان يستطيع أن يتعلم الاسترخاء في جميع الأحوال وهو يوصينا بأن ندع التوتر يأخذ مجراه إذا لم نستطع أن نتجنبه ، لكنه يوصينا كذلك بأن نبرز رقابتنا في الحال لكي نزيله . »

وحتى تصبح هذه الرقابة عادة آلية لابد أن يعطيها كثيراً من تفكيرنا وإن نقص هذا من عملنا الإبداعي على أن عملية إرخاء العضلات هذه سوف تصبح فيما بعد ظاهرة طبيعية . والواجب تنمية هذه المادة وتطويرها يوماً ، وبصفة دائمة ومنظمة ، وذلك في أثناء تمريناتنا في المدرسة وفي المنزل على السواء ، بل يجب أن نستمر حتى ونحن في طريقنا إلى النوم وفي قيامنا منه ، وفي أثناء عملنا ، ومشينا وراحتنا ، وفي لحظات مرورنا وحزنتنا .

إن الرقيب على عضلاتنا يجب أن يصبح جزءاً من كيانتنا الجسدية ، بل يجب أن يصبح طبيعة ثانية لنا . فعندئذ فقط يكف عن التدخل في أثناء قيامنا بأعمالنا الإبداعية . إننا إن لم نرخ عضلاتنا إلا في أثناء ساعات خاصة نكرسها لهذا الغرض وحده لما استطعنا أن نحصل على أية نتيجة ، لأن مثل

هذه التمرينات ليست لها صفة العادة . ولا يمكن أن تصبح عادات آلية صادرة عن اللاوعى .

وعندما أبديت الشك في إمكان القيام بما قد شرحه لي بول آتند ، شرع يشرح لي التجربة التي قام بها المدير نفسه مثالا على ذلك . والظاهر أنه كان مصابا بآفة توتر العضلات في السنين الأولى من حياته الفنية إلى درجة تطورت حتى أصبحت تشنجا . ومع ذلك فنذ أن طور في نفسه تلك الرقابة الآلية أخذ يشعر بالحاجة إلى استرخاء في فترات التهيج العصبي الزائد عن حاجته إلى شد عضلاته وتوتيرها .

- ٣ -

وزلرني اليوم أيضا رحمانوف مساعد المدير . وهو رجل لطيف للغاية وقد حمل إلى تحيات تورسوف ثم قال : إنه أرسل إلى ليعلني بعض التمرينات وأن المدير قال له : « إن كوستيا لا يعرف كيف يشغل نفسه وهو راقد في سريره ، لذلك فلتحاول أن تجعله يحرق طريقة سليمة لتزجية وقت فراغه » .

وكان التمرين ، الذي قمت به ، يتألف من استلقائي على ظهري على أرضية صلبة مسطحة كأرضية الحجرة مثلا . ثم ملاحظة مجموعات مختلفة من العضلات في جسمي كله ؛ وهي تلك المجموعات التي تبدو مشدودة بلا داع . وقد قلت لاسيد رحمانوف : إنني أحس تقلصا في كتفي وعنقي ولوح الكتف ؛ وحول وسطى .

وعلى هذا كان لابد من إرخاء الموضع المذكورة في الحال ثم البحث عن أما كن غيرها ؛ وقد حاولت أن أقوم بهذا التمرين البسيط أمام رحمانوف إلا أنني قمت به فوق فراشي اللين بدلا من الاستلقاء على الأرض . وبعد أن أرخيت العضلات المتوترة ، ولم أغفل إلا تلك العضلات التي كان يبدو ألا بد

من إغفالها لتحمل ثقل جسمي ، أخذت أعدد له الأماكن الآتية :

لوحا الكتفين ، وأسفل الجبل الشوكي . فاعترض رحانوف قائلاً
بحزم : « لا بد أن تفعل ما تفعله الحيوانات وصغار الأطفال » .

« يبدو أنك لو أنمت طفلاً صغيراً أو قفلاً على بعض الرمال لكي
يستريح أو ينام ، ثم رفعته بعد ذلك بجذر ، فستجد آثار جسمه كله مرسومة
على الصفحة الناعمة . ولكنك إذا قمت بالتجربة نفسها مع فرد من أفراد
جيلنا العصبي فكل ما ستجده منه على صفحة الرمل هو آثار صفحتي كتفيه
وأردافه . بينما لن تستطيع باقى عضلات جسمه أن تلمس الرمل على الإطلاق
نتيجة لما هو معروف عن أفراد هذا الجيل من التوتر العصبي الزمن .

فلكى نحصل على صورة غائرة لجسمنا الرافد على سطح لين لا بد أن نخلصه
من كل تقلص عضلي . لأن هذا سوف يعطى الجسم فرصة أنسب للراحة .
وعندما تنام ، على هذا النحو ، لمدة نصف ساعة أو ساعة فإنك تستطيع أن
تجدد نشاطك ، أكثر مما تستطيع ذلك في ليلة كاملة تقضيها نائماً في حالة
توتر . ولا عجب في أن سائق القافلة في الصحراء يتبعون هذه الطريقة لعدم
استطاعتهم للمكث طويلاً في الصحراء ، ومن هنا كان وقت الراحة لديهم
محدوداً ، فبدلاً من أن يحصلوا على فترة راحة طويلة ، يمكنهم الوصول إلى
نفس النتيجة بإراحة جسد من التوتر العضلي لإراحة تامة في فترات قصيرة .

ويستخدم مساعد المدير هذه الطريقة دائماً في فترات راحته القصيرة
بين ساعات عمله النهارية وساعات عمله الليلية ، فيشعر بعد عشر دقائق من هذا
النوع من الراحة بالنشاط الكامل ، ولولا هذه الاستجمامة لعجز على
الارجح عن النهوض بالفعل الملقى على كتفيه .

وعلى أثر خروج رحانوف وجدت قفلاً فأنمته على أحد مساند أريكتنا
الينة فوجدته قد ترك أثرأ كاملاً لجسمه ، ومن ثمة عولت على أن أنعم من
ذلك كيف أستريح .

إن المدير يقول : إن الممثل يجب أن يتعلم كل شيء من البداية كما يتعلمه الطفل الصغير . يجب أن يتعلم كيف ينظر وكيف يتمشى وكيف يتكلم .. الخ ونحن نعرف كيف نقوم بكل هذه الأشياء في حياتنا العادية ؛ ولكن الغالبية العظمى منا لسوء الحظ يؤديونها أداها سيئا . ومن أسباب ذلك أن أى خطأ فى أدائها يظهر أكثر وضوحا فى ضوء المسرح الغامر . وثمة سبب آخر هو أن للمسرح أثرا سيئا على حالة الممثل العامة . ومن الواضح أن هذا الذى يقوله تورسوف ينطبق أيضا على حالة الاستلقاء ، ومن أجل هذا نرى الآن أنا والقط على هذه الأريكة ، فأنا أرقبه وأقلده فى طريقة استرخائه . إلا أنه ليس من المهيمن أن تنام دون أن تكون فيك عضلة واحدة غير متوترة وبحيث تلمس جميع أجزاء جسمك السطح الذى تنام عليه . وأنا أستطيع القول بأنه من الصعب أن نلاحظ هذه العضلة المتوترة أو تلك ، وليس ثمة حيلة من الحيل تتيح لك إلاانة العضلة المتوترة أو إرخاءها ، ولكن المشكلة هى فى أنك لا تكاد تتخلص من تقلص إحدى العضلات حتى تظهر لك عضلة ثانية متقلصة — ثم ثالثة ورابعة .. وهكذا . وكلما ألقيت بالك إلى العضلات المتقلصة إزداد عددها . لقد نجحت لبعض لحظات فى التخلص من توتر منطقى ظهري وعنق . ولست أستطيع أن أقول إن هذا قد أدى إلى أى تجديد فى نشاطى ، ولكن هذا قد أوضح لى فعلا مدى ما تعرض له من التوتر الضار الذى لا حاجة إليه ما لم تتعلم كيف تتخلص من تلك الآفة . وأنت عندما تفكر فى حاجب هذه الممثلة ، الذى كان يتقلص بطريقة غثاة فإنك تبدأ فى الخوف بصورة خطيرة من التوتر الجسدى .

والظاهر أن الصعوبة الرئيسية التى تواجهنى هى أتى أصبحت أخلط بين عدد متنوع من الإحساسات العضلية ، وهذا يضاعف عدد مواضع التوتر فى جسمى أضعافا مضاعفة كما يزيد حدة كل موضع منها ، وهكذا ينتهى بي الأمر إلى أننى لا أدرى أين رأسى من يدي .

لقد لم تولاني التعب من تمارينات اليوم ١ .
إنك لا تستطيع أن تحصل على أى قسط من الراحة من هذا النوع من
الاستيقاظ الذى كنت أمارسه .

— ٤ —

لقد مر بي ليو اليوم وحدثني عن التمرين الذى قاموا به فى المدرسة ،
فقد طلب رحمانوف من الطلبة أن يستلقوا فى غير حركة تنفيذاً لأوامر
المدير ، ثم يقوموا بعد ذلك بمختلف الأوضاع العمودية والاقبية ، ثم
الجلوس المعتدل والوضع القريب من الجلوس والوقوف المعتدل والوضع
القريب من الوقوف ، ثم الركوع ثم جلوس القرفصاء على انفراد ، وفى
جماعات باستعمال الكراسى أو المنضدة أو قطع الأثاث الأخرى . وعلى
الطلبة فى كل وضع من هذه الأوضاع أن يلاحظوا العضلات المتوترة وأن
يسمونها بأسمائها . ومن الواضح أن بعض العضلات قد تتوتر فى كل وضع
من هذه الأوضاع ، غير أنه يجب ألا يسمح إلا للعضلات المتصلة اتصالاً
مباشراً بالوضع المطلوب بأن تظل متوترة ، ويجب على الممثل أن يتذكر
أن ثمة أنماطاً مختلفة من التوتر . فقد تتوتر العضلة التى يكون من الضروري
أن تشترك فى وضع مطلوب ، ولكن يجب ألا تتوتر إلا بالقدر الذى يحتاجه
هذا الوضع . . .

وقد استلزم كل هذه التمرينات مراجعة شديدة من « الرقيب » وهذا
عمل ليس من السهولة كما يتبادر للذهن ، فهو يتطلب قبل كل شيء قوة انتباه
مدرّب تدريباً جيداً ، قادر على الإحكام والتوفيق السريع ، وفى إمكانه أن
يفرق بين الإحساسات الجسدية المختلفة ، إذ ليس من السهل ، فى وضع
معقد ، أن نعرف أى العضلات يجب أن تتوتر وأياً لا يجب أن يتوتر .

وعلى أن نخراف ليو اتجهت إلى القط ، ولم يكن ثمة فرق بين الأوضاع

التي كنت اخترعها ، سواء وضعته من رأسه أولاً أو جعلته يرقد على ظهره أو جنبه بعد ذلك ، لقد كان يتعلق بكل من مخالفه الواحد بعد الآخر على التوالي ؛ ثم إذ هو يتعلق بها جميعاً مرة واحدة وكان من السهل في كل مرة أن أراه ينحني كالزئبق لمدة ثانية ، ثم يرتب عضلاته بسهولة عجيبة مرخياً منها ما لا يحتاج إليه ، موتر ما يحتاج إلى استعماله . فياقذه ما كان أعجبه وهو يكيف عضلاته على هذا النحو .

وفي أثناء تجاربي مع القط إذا بحريشا يظهر كمادته ، ولم يكن يبدو عليه هذه المرة أنه هو هذا الطالب الذي تعود الإكثار من مناقشة المدير ، لقد كان وصفه للدروس وصفاً متحمساً جداً ، وقد ذكر أنهم عندما كانوا يتحدثون عن استرخاء العضلات ، والتوتر اللازم للقيام بوضع من الأوضاع روى لهم تورسوف مثلاً على ذلك قصة من حياته الخاصة ، قال فيها : إنه أتيح له في روما وفي أحد المنازل الخاصة ، أنه يشاهد عرضاً لاختبار التوازن قامت به سيدة أمريكية كانت تهتم بترميم التماثيل القديمة ، وقد حاولت ، بجمعها للقطع للكسورة وضم بعضها إلى بعض ، أن تعيد بناء التماثل في وضعه الأصلي ، وقد اضطرت لكي تنهض بهذا العمل أن تقوم بدراسة شاملة للثقل في جسم الإنسان ، وأن تعرف عن طريق التجارب التي قامت بها على نفسها أين يقع مركز الثقل في أي وضع من أوضاع الجسم ؛ وقد برهنت على مقدرة غريزية عجيبة في سرعة اكتشاف مراكز الثقل التي كانت تحفظ توازن جسمها في هذه الأوضاع المختلفة ، وقد كانت في أثناء عملها هذا تدفع بجسمها وتقذف به هنا وهناك ، وتبدو كأنها تنعثر ، واضعة جسمها في أوضاع لا يمكن موازنتها فيها ، ولكنها كانت تثبت أنها قادرة في كل وضع من هذه الأوضاع على الاحتفاظ بتوازنها ، أضف إلى هذا أن السيدة استطاعت بإصبعين اثنتين أن تقلب رجلاً ضخماً إلى حد ما ، وقد تعلت أيضاً في أثناء دراستها لمراكز الثقل في الجسم الإنساني ؛ لقد كان في وسعها أن تجد الأماكن التي

تهدد توازن خصمها ثم تقذف به دون أن تبذل أى مجهود ؛ يدفعه من هذه الأماكن .

لقد كان تورسوف يحمل أسرار قتها ، لكنه فهم من ملاحظته لها أهمية مراكز الثقل ، وأدرك إلى أى حد يمكن أن يدرب الجسم الإنسانى على الرشاقة والمرونة والتكيف ، وأن العضلات عن طريق هذا التدريب تستطيع القيام بما يطلب منها إذا مرتت على الإحساس بالتوازن .

جاءنى ليو اليوم ليحيطنى علماً بتقديم الدراسات التمرينية بالمدرسة . ويبدو أن إضافات أساسية قد أضيفت إلى البرنامج ، فقد أصر المدير على ألا يخضع كل وضع من هذه الأوضاع ، سواء كان استلقاء أو وقوفاً أو غير ذلك ، لرقابة الملاحظة الذاتية فقط ، بل يجب أن يبنى على أساس فكرة متخيلة وأن تقويه الظروف المعطاة ، فعندما يحدث هذا لا يصبح مجرد وضع ، وإنما يتحول إلى فعل ، ولنفرض أننى رفعت يدى فوق رأسى وقلت لنفسى .

« لو أننى كنت واقفاً بهذه الطريقة وفوق خوذة على غصن عال ، فإذا يجب أن أصنع لكى ألتقطها ؟ إن كل ما يلزمك هو أن تؤمن بهذه المسألة الخيالية ، وعندئذ يتحول هذا الوضع الخالى من الحياة إلى هدف حقيقى ، هو التقاط الخوذة . إنك إذا أحسست صدق هذه العملية ، أسرع كل من الانتباه والاشحور إلى مساعدتك ، وعندما يمتحن التوتر الذى لاداعى إليه وتحرك كل العضلات الضرورية للقيام بهذا العمل ، وسيحدث هذا كله دون أى تدخل من المهارة الفنية الواعية .

أنه لا ينبغي أن تجرى على خشبة المسرح أى وضع لا يقوم على أساس

وليس ثمة موضع للتقاليد المسرحية الزائفة في الفن الإبداعي الصادق أو في أى فن جدى ، وإذ لم يكن بد من استخدام أى وضع تقليدى فلا بد أن قيمه على أساس حتى يستطيع أن يخدم غرضاً داخلياً .

واستمر ليو بعد ذلك في التحدث عن بعض تمرينات معينة قاموا بها اليوم ، ثم نهض ليعرض أمامى هذه التمرينات ؛ وكان مضحكا أن ترى جسده السمين متدداً على أريكى في أول وضع قام بأدائه ؛ لقد كان نصف جسده معلقاً فوق طرفى الأريكة ، وكان وجهه قريباً من الأرض ، وقد امتدت إحدى ذراعيه أمامه .

وكان الناظر إليه يشفرأه في وضع متعب قلق ، وأنه لم يكن يعرف أى العضلات يجب ثنيه وأياها يجب إرخاؤه ..

ثم إذا هو يصبح فجأة : « هذه ذبابة كبيرة طائرة ، انظر إلى وأنا أضربها ولم يكدم جسده تجاه نقطة التخيل ليسحق الحشرة حتى أخذت جميع أجزائه جسمه وجميع عضلاته أوضاعها الصحيحة وراحت تعمل كما ينبغي ، لقد كان الوضع الذى اتخذه يقوم على أساس معقول .

إن الطبيعة تعمل وفقاً لنظام تنضوى حى أحسن مما تعمل مهارتنا الفنية التى نطنطن بها ؛ ولقد كانت التمرينات التى استخدمها المدير اليوم تهدف إلى أن تجعل الطلبة يدركون أن كل وضع يتخذه الجسم على خشبة المسرح يمر بثلاث لحظات : الأولى : التوتر الزائد عن الحاجة والذى يصحب بالضرورة كل وضع جديد يتخذه الممثل والذى يصحب اضطرابه العصبي وهو يؤديه أمام الجمهور ...

الثانية : الاسترخاء الآلى لهذا التوتر الزائد عن الحاجة بتوجيه من « الرقيب » .

الثالثة : تبرير الوضع إذا لم يكن فى ذاته مقنعا للممثل .

وبعد أن تركني ليو ، جاء دور القط لمساعدتي على تجربة هذه التمرينات
وتفهم ما ترى إليه :

ولكي أجعل القط في حالة نفسية يستجيب فيها لما أريد ، أئتمته على السرير
إلى جوارى وجعلت أوسع يدي على شعره ، ولكنه بدلا من أن يبقى معي
إذا هو يقفز من فوق إلى الأرض ونساب في رفق متجها نحو ركن الحجر
حيث شم رائحة فريسة .

وقد تبعت كل حنية في جسمه بانتباه دقيق ، ولكي أقوم بهذا كان على
أن أستدير حول نفسي ، وكان هذا عملا شاقا بسبب يدي المربوطة . وهنا
استخدمت رقيب عضلاتي الجديد لاختبر حركاتي الخاصة ، وسار كل شيء سيرا
حسنا في البداية ، فلم تكن إلا العضلات التي كان الأمر يدعو إلى انشائها ، وكان
سبب نجاحي في ذلك هو أنني كنت استهدف هدفا حيا ، ولكنني في اللحظة
التي حولت فيها انتباهي من القط إلى نفسي تغير كل شيء . وتبخر التركيز الذي
ظفرت به ، فقد شعرت بضغط عضلي في مختلف الأماكن ، وتوترت العضلات
التي كان على أن أستخدمها لتحقيق الوضع الذي أردته ، وكان توترها بالغا
حد التشنج قريبا ، واشتركت العضلات المجاورة كذلك في العملية اشتراكا
لم يكن إليه ضرورة . وقد قلت لنفسي : « الآن سأكرر الوضع نفسه » .
وقد فعلت . ولكن ما إن تلاشي هدفي الحقيقي حتى غدا الوضع جامدا لا حياة
فيه ، وعندما قمت بمراجعة العملية التي قامت بها عضلاتي وجدت أنني كلما
كنت ملقيا بالي إلى تلك العضلات ازداد توترها الذي لا داعي له ، وازدادت
صعوبة تمييز التوتر الزائد عن الحاجة .

وعند هذه النقطة شغلني بقعة سوداء على أرض الحجر ، فبطت
لأتحسها ولأتحقق منها فإذا هي عيب في الخشب ، وعندما كنت أقوم بهذه
الحركة كانت جميع عضلاتي تؤدي عملها بطريقة طبيعية وسليمة ، وقد
استنتجت من ذلك أن الهدف الحى والفعل الواقعي (ويمكن أن يكون الفعل

واقعيّاً أو متخيلاً طالما كان الهدف قائماً بطريقة صحيحة على ظروف معطاة
يمكن أن يؤمن بها الممثل إيماناً صادقاً (يجعلان العمل يكتب صيغة طبيعية
فيسير في غير صنعة وبلا وعى ، وليس شيء غير الطبيعة نفسها يمكن أن
يكون له الرقابة الكاملة على عضلاتنا فنوترها بطريقة صحيحة أو نرخيها .

— ٦ —

انتقل المدير اليوم ، كما عرفت من بول ، من الأوضاع الثابتة إلى
الإشارات . وقد جرى الدرس في حجرة واسعة ، وكان التلاميذ مصطفين
كالو كانوا وقوفاً للتفتيش ، وأمرهم تورتسوف أن يرفعوا أيديهم اليمنى
فرفعوها كأنهم كأنهم رجل واحد .

لقد كانوا يرفعون أذرعهم يبطء فكانت أشبه بأذرع لافئات التحذير
عند مرتفعات الطرق ومهابطها ، وكان رحمانوف يحس عضلاتهم وهم على
هذا النحو ثم يقول معلقاً : « هذا خطأ . . أأنتزقتك وظهرك . إن ذراعك
كلها متوترة . . . وهكذا . . ولعل العمل كان يبدو سهلاً يسيراً ، ومع ذلك
فلم يكن من بين الطلبة من استطاع أن ينفذه على وجه الصحيح ؛ لقد طلب
منهم أن يقوموا بما يسمى ، بالعمل المنفرد ، بمعنى ألا يستخدموا إلا مجموعة
العضلات التي لها دخل في حركات الأكتاف ليس غير ، فلا يستخدموا شيئاً
من عضلات الرقبة أو الظهر أو منطقة الوسط بصفة خاصة ، لأن هذه
العضلات كثيراً ما تلتقي بالجسم كله في عكس اتجاه الذراع المرفوعة لتوازن
حركة الذراع .

إن هذه العضلات المتصلة التي تنقلص تذكر الإنسان بالمفاتيح للكسورة
في بيانو ، فكلما ضربت بأصبعك على مفتاح دفع بمجموعة أخرى من المفاتيح
فيفسد عليك النغمة التي تريدها ، ولهذا لم يكن عجيباً ألا تكون أفعالنا دقيقة
تماماً تلك الأفعال التي لا بد أن تكون في وضوح النغمة الموسيقية للمزوجة
على آلة ، وإلا فيضطرب نغم الحركات في الدور ، ولن يكون كل من

للمفهوم الدخلى والخارجى الدور محددًا ولا مستناغًا من الوجهة الفنية. إن الشعور كلما رقى ازدادت حاجته إلى الدقة والوضوح والمرونة من حيث أسلوبه للمادى .

واستمر بول قائلاً : « إن الأثر الذىبقى فى نفسى من درس اليوم هو أن المدير قد تناول كلامنا على حدة كما يتناول إحدى الماكينات فىك صواميلها وقطعها ثم يزيث كلا منها على حدة ثم يعود فىجمع قطعها ويضم بعضها إلى بعض من جديد ، ومنذ هذه العملية وأنا أشعر أتى أكثر ليونة ورشاقة ووضوحاً .

ثم سأله قائلاً : « وما الذى حدث بعد ذلك ؟ »

وأجابنى : « لقد أصر المدير على أننا عندما نستخدم مجموعة من « منفردة » من العضلات سواء أكانت عضلات الأكتاف أم الذراع أم الظهر فيجب أن تبقى سائر عضلات الجسد الأخرى حرة وبدون توتر . فثلاً عندما يرفع أحدنا ذراعه بمساعدة عضلات الكتف ويوترها إلى الحد الضرورى للقيام بهذه الحركة ، يجب أن يترك باقى أجزاء الذراع كالسكوع والرسغ والأصابع وكل هذه المفاصل لتكون فى استرخاء كامل .

قلت : « وهل نجحتم فى القيام بهذا ؟ »

فقال معترفاً : « كلا ، ومع هذا فقد استطعنا أن ندرك كيف يكون إحساننا عندما يصل عملنا إلى هذه المرحلة . »

قساءات فى حيرة : « أهو عمل من الصعوبة بهذه الدرجة ؟ »

فقال : « إنه يبدو فى البداية عملاً سهلاً ، ومع ذلك فلم يستطع واحد منا أن يؤدى التمرين أداء صحيحاً ، وليس يخفى أنه لا مفر من تحويل أنفسنا تحويلاً تاماً إذا أردنا أن نتكيف وفقاً لمقتضيات فننا ، إذ أن العيوب التى قد لا نلقى إليها بالاً فى الحياة العادية تصبح ملحوظة فى وهج أضواء المسرح ، وهى تترك أثراً ثابتاً فى نفس الجمهور .

والسبب في ذلك بسيط . فالحياة على المسرح ترمى في مجال صغير كما لو كانت ترمى خلال عدسة من عدسات الكاميرا ، في حين ينظر الناس إليها من خلال منظار مكبر ، وكأنهم يفحصون جسماً صغيراً بمنظار معظم . ومن هنا لا يمكن أن يفلتوا أى دقيقة من الدقائق مهما صغرت ، فإذا كان من الممكن التجاوز عن هذه الأذرع الجامدة في الحياة العادية ، فإنها تبدو على المسرح شيئاً لا يطاق . إنها تضيىء على جسم الإنسان صفة التخشب وتجعله يبدو كتمثال من التماثيل التي تتخذ لعرض الملابس ، مما تكون نتيجة أن تصبح روح الممثل قينة بأن تتخشب كذراعيه تماماً . وإذا أضفت إلى هذا ظهراً متجمداً لا ينحني إلا من الوسط وبزوايا قائمة ، لم تجد أمامك إلا صورة كاملة لعصا . وأى عواطف يمكن أن تعكسها لك هذه العصا ؟ والواضح من كلام بول أنهم لم ينجحوا على الإطلاق في درس اليوم في القيام بهذا العمل الواحد البسيط وهو رفع ذراع باستخدام عضلات الكتف الضرورية ، كما لم ينجحوا بالمثل في عمل نفس التمرينات في الكوع والرسغ ومختلف مفاصل اليد . ففي كل مرة كانت اليد كلها تشترك في العملية ، وأسوأ ما في الموضوع كله أنهم كانوا يقومون بتحريك جميع أجزائه الذراع بالترتيب من أول الكتف حتى أطراف الأصابع والعكس ، وكان هذا أمراً طبيعياً جداً ، فالذي يخفق في أداء جزء من التمرين أولى بأن يخفق في التمرين كله لأن الشكل أصعب بكثير من الجزء .

والحق أن تورسوف لم يشرح لنا هذه التمرينات بفكرة أننا نستطيع القيام بها في الحال ، فقد كان يقوم بتخطيط العمل الذي سوف يشرف مساعده على أدائه معنا ضمن المنهج الذي يدرسه وهو (التدريب الرياضي والنظام) وقد أرانا أيضاً تمرينات للرقبة تؤديها من جميع الزوايا ، وللظهر والوسط والأقدام وغير ذلك .

وبعد قليل جاء ليو ، واستطاع أن يقوم بصورة طيبة بالتمرينات التي وصفها بول ، وبخاصة التي ومد الظهر مفصلاً مفصلاً مبتدئاً بالمفصل العلوي

في أسفل الرأس ومتدرجاً إلى أسفل . . وحتى هذا لم يكن عملاً سهلاً ، وكل ماوسعى هو ملاحظة أما كن ثلاثة ، وبالأحرى فقرات ثلاث أستطيع فيها تى ظهري . في حين أن لكل منا أربعة وعشرينقرة .

وبعد أن خرج بول وليو دخل القط فأخذت أواصل ملاحظاتي عليه وهو يقوم بأوضاع مختلفة وغير عادية . . أوضاع لايمكن وصفها : فعندما كان يرفع محبله أو يجرده كنت أشعر أنه يستخدم مجموعة من العضلات تكيفت خصيصاً للقيام بهذه الحركة . أما أنا فلم يتم تكويني بهذه الطريقة ، إذ أنني لا أستطيع حتى تحريك سبائتي ، بل كان كل من الإصبعين الثالثة والخامسة تتحركان معاً .

إن تطور المهارة العضلية ودرجة صقلها وتهذيب اكما هو ملاحظ في بعض الحيوانات أمر لايمكن تحقيقه فيما نحن البشر ، ولايمكن لأى مهارة مكتسبة أن تحقق مثل هذا السكال في رقابة العضلات ، فعندما ينقض هذا القط على إصبعي فانه يمر مروراً خاطفاً من السكون الكامل إلى الحركة السريعة سرعة الضوء التي يصعب متابعتها ، إلا أن القط مع هذا كان مقتصداً إقتصاداً عجيباً في الجهد الذي بذله فيها ، محاذراً حذراً باهراً وهو يقوم بها . إنه عندما يستعد لعمل أية حركة ، كالقفز مثلاً ، تراه لا يضح أى قوة في توتر عضلي لا لزوم له ، إنه يوفر جميع قواه ليقتذف بها في اللحظة المعينة التي يختتر فيها إلى هذه القوى . وهذا هو السبب في أن حركاته شديدة الدقة ، بالغة القوة والتحديد .

ولكى أختبر نفسى شرعت في مراجعة حركاتي التي كانت أشبه بحركات النمر ، والتي كنت أستخدمها في أدائي للبورعطيل ، ولم أكد أخطو خطوة واحدة حتى شعرت بتقلص في جميع عضلاتي ، وتذكرت رغما عني ما كنت أحس به في تدريب تجربة هذه الرواية ، ومن ثمة عرفت غلطتي الرئيسية التي اقترقتها في ذلك الوقت . فإن الإنسان الفاقد للشعور الذي يعاني

جسمه كله من آلام التشنج العضلي فين بالآلا يستطيع الشعور بأية حرية على خشبة المسرح . . بل لا يمكنه أن ينعم بحياة صحيحة . وإذا كان من الصعب أن تجري عملية ضرب بسيطة . وأنت ترفع جانباً واحداً من جوانب البيانو . فأولى بك أن تعجز وأنت في هذا الوضع عن التعبير عن العواطف الدقيقة في دور مسعد .

لله ما كان أحسنه من درس هذا الذي أعطانا المدير إياه عندما كنا نرتكب كل تلك الأخطاء في حين كنا نؤمن بالإيمان المطلق بأننا لا نرتكب خطأ ما !

لقد كانت طريقة حكيمة ومقنعة تلك التي أثبت بها صحة آرائه .

الفصل السابع

الوحدات والأهداف

— ١ —

عندما دخلنا اليوم إلى قاعة النظارة بالمرح، واجهتنا لافتة كبيرة خطت عليها كلمتان هما : الوحدات والأهداف .

وهناك المدير على وصولنا إلى مرحلة جديدة وهامة من مراحل عملنا ، ثم شرح لنا ما يقصد بكلمة « الوحدات » ، ودلنا على كيفية تقسيم المسرحية وتقسيم الدور إلى عناصرهما ، وكان كل ما قاله واضحاً وشيقاً كعهدنا بكل ما يقول . إلا أنني أريد - قبل أن أكتب عن ذلك - أن أذكر ما حدث بعد انتهاء الحرس ، فقد أعانني ذلك على فهم ما كان المدير قد قاله فيما أشمل .

حدث أنني دعيت للمرة الأولى ، إلى تناول العشاء في منزل الممثل الشهير شوستوف ، وهو عم زميلي بول . وماكدنا نجلس إلى المائدة حتى سألنا عما نعمل في المدرسة ، فأخبره بول أننا قد وصلنا إلى دراسة « الوحدات والأهداف » . ولست في حاجة إلى أن أقول إن شوستوف وأولاده ملبون بمصطلحاتنا الفنية .

وقال شوستوف ضاحكاً ، وذلك بينما كنت الخادمة تضع أمامه ديكاً رومياً كبيراً : « تصوروا يا أولاد أن هذا ليس ديكاً رومياً بل مسرحية من خمسة فصول - مسرحية « المفتش العام » ، مثلاً - فهل يمكنكم أن تأتروا عليها مرة واحدة ؟ كلا . إنكم لا تستطيعون التهام ديك بأكمله أو مسرحية

من خمسة فصول في لقمة واحدة . ولذا وجب عليكم تقسيمها إلى أجزاء —
هكذا . . .

وأخذ يقطع غذى الديك وجناحيه وصدره ، ويضعها في أحد الأطباق
ثم قال :

« نديكم الآن الأقسام الكبيرة الأولى ، ولكن حتى هذه القطع الغليظة
لا تستطيعون ابتلاعها ، ومن ثم فإنه يجب عليكم تقسيمها إلى أجزاء أصغر
هكذا . . . »

ولم يزل يقطع الديك إلى أجزاء أصغر ، ثم قال لا كبر أبنائه :

والآن ناولني طبقك — إليك قطعة كبيرة وهي بمثابة المشهد الأول ،
فقدم الفتى له طبقه وهو يلقي الأسطر الأولى من مسرحية المفتش العام
في صوت عميق متردد نوحا : « أيها السادة ، لقد دعوتكم إلى الاجتماع هنا
لأعلن عليكم نبأ حزنا للغاية . »

وما كاد الفتى يفرغ من ذلك حتى قال شوستوف لابنه الثاني : « وإليك
أنت يا أوجين مشهد رئيس مكتب البريد . أما أنت يا إيجور وأنت يا تيودور
فإليك المشهد الذي بين بوشينسكي وفوشينسكي ، أما أنتما أيها الفتاتان
ستقومان بالمشهد الذي يدور بين زوجة العمدة وابنته . والآن هيا
التهموا ما أمامكم ! »

وانتهال الأولاد على طعامهم وهم يدفعون إلى أفواههم قطعا ضخمة
تكاد تزهق أنفاسهم . وعندئذ نبههم شوستوف إلى ضرورة تقطيع أنصبتهم
وتقسيمها إلى أجزاء أصغر فأصغر إذا دعت الضرورة ، ثم التفت إلى زوجته
فجاء وصاح بها :

« أي لحم جاف هذا ! »

فقال واحد من الأولاد : اجعل له طعما بإضافة ، اخترع من صنع الخيال . . .

وقال له ولد آخر وهو يناول أباه المرق : أو إضافة المرق المصنوع من الاقتراضات ذات التأثير السحري ، واسمح للؤلؤف أن يبرز الظروف التي تقتضي المسرحية قيامها . .

وأضافت إحدى الفتاتين وهي تقدم لانيها الصلصلة الحريفة : إليك هدية من مساعد المخرج (الريحير) .

وقال أحد الأولاد وهو يرش الفلفل على اللحم : « مزيداً من التوابل هدية من الممثل نفسه » .

وقالت الفتاة الصغرى : « هل لك في قليل من الخردل يقدمه فتان يسارى التزعة؟ » وحينما انتهى الأولاد من تقديم اقتراحتهم أخذ شوستوف يقطع نصيبه من اللحم ويخلطه بالصلصة التي قدمها إليه الأولاد ثم قال . . . « هذا جميل — حتى هذا الشيء الذي يشابه نعال الأحذية يكاد طعمه يقارب طعم اللحم ، وذلك هو ما يجب عليكم صنعه فيما يتصل بأجزاء دوركم ، يجب عليكم أن تغمسوها وتعاودوا غمسها في صلصلة الظروف التي تقتض المسرحية قيامها ، وكذا كان الدور جافا احتجتم إلى المزيد من الصلصة » . وغادرت منزل آل شوستوف ورأسى تمج بالافكار عن الوحدات إذ ما كاد اتباهى يتجه هذا الاتجاه ، حتى بدأت أبحث عن طرق لتطبيق هذه الفكرة الجديدة . .

فقلت لنفسي وأنا أودعهم : هذه وحدة . ولكن الخيرة اتبقي وأنا أهبط السلم ، إذ هل اعتبر كل درجة من درجات السلم وحدة قائمة بذاتها ؟ إن أسرة شوستوف تسكن في الطابق الثالث . وهذا معناه أن بين مسكن الأسرة والباب الخارجى ستين درجة ، وبالأحرى ستين وحدة . وينبغي — على هذا الأساس — اعتبار كل خطوة أخطوها على الرصيف وحدة قائمة بذاتها

وأخيراً قررت أن أعتبر عملية المهبوط كلها وحدة واحدة ، وعملية السير إلى بيتي وحدة أخرى .

ولكن ماذا عن فتح الباب المفضى إلى الشارع ؟ هل ينبغي أن أعتبر ذلك وحدة واحدة أو عدداً من الوحدات ؟ واستقر رأيي على اعتباره عدة وحدات . فيكون العدد إذن هو الآتى : توديع أسرة شوستوف وحدة واحدة ، المهبوط على الدرج : وحدتان ، الإمساك بمقبض الباب الخارجى : ثلاث وحدات ، تحريك المقبض : أربع ، فتح الباب : خمس ، عبور العتبة : ست ، إغلاق الباب : سبع ، تحريك المقبض ثمان ، الذهاب إلى البيت : تسع .

وفى الطريق اصطدمت بشخص ما . . ولكن لا ، فذلك حدث عرضي لا يمكن اعتباره وحدة . ثم توقفت أمام واجهة محل لبيع الكتب . فإذا أعتبر ذلك ؟ هل أعد قراءة كل عنوان وحدة ١ أو هل أجمع عملية التطلع كلها فى وحدة واحدة ؟ واستقر عزمى على اعتبارها وحدة واحدة ، وبذلك أصبح المجموع عشر وحدات .

وما أن وصلت إلى بيتي ، وخطعت ملابسى ومددت يدى لأتناول الصابون وأغسل يدى ، حتى وجدتني قد وصلت إلى رقم مائتين وسبع ، وغسلت يدى فأصبح المجموع مائتين وثمانى ، ثم أعدت الصابون إلى مكانه : مائتان وتسع ، وغسلت الحوض بالماء : مائتان وعشر ، وأخيراً آويت إلى فراشى وتدنثرت بالأغطية ، فبلغ المجموع مائتين وست عشرة وحدة .

ثم ماذا ؟ كانت رأسمى مزدحمة بالأفكار ، فهل أعتبر كل فكرة وحدة ؟ لو أن المرء قام بتمثيل مسرحية ذات خمسة فصول ، ك مسرحية عطيل ، لوصل عدد الوحدات على هذا الأساس — إلى عدة آلاف ، ولا يختلط عليه الأمر ولذا فلا بد أن ثمة طريقة للحد من عدد الوحدات ، ولكن ماهى الطريقة ؟

وقد تحدث اليوم إلى المدير في هذا الأمر ، فكانت هذه هي إجابته :
« ستل أحد ربابنة السفى كيف يتأتى له أن يتذكر — خلال رحلة طويلة — جميع التفاصيل الدقيقة لساحل من السواحل بمنحنياته وأجزائه القليلة الغور وشعبه الصخرية ، فأجاب قائلاً ، لست ألقى إليها بالاً ، إنما أنا التزم خط سير معين لا أحيده . »

« وهذا هو المسلك الذى يجب أن يسلكه الممثل ، إذ يجب أن يتقدم فى طريقه غير حافل بالتفاصيل العديدة ، إنما يكون احتفاله بتلك الوحدات الهامة التى تدل على خط سيره وكأنها الإشارات ، وتجعله لا يحيد عن الاتجاه الإبداعي الصحيح . ولو تعين عليك أن تخرج عملية رحيلك عن منزل أسرة شوستوف على المسرح . لوجب عليك أن تسأل نفسك السؤال التالى : أولاً ما الذى أفعل ؟ فيكون جوابك : « أنا ذاهب إلى بيتى ، هو المفتاح الذى يدلك على هدفك الرئيسى . »

على أنك وأنت فى طريقك قد توقفت عدداً من المرات ، فقد توقفت بلا حراك عند نقطة معينة ، وفعلت شيئاً آخر ، ولذلك فإن النظر إلى واجهة المحل ، يعتبر وحدة قائمة بذاتها ، وعندما واصلت المسير إلى بيتك عدت إلى الوحدة الأولى .

وأخيراً وصلت إلى حجرتك وخلعت ملابسك ، فكان ذلك العمل وحدة ثالثة ، وعندما استلقيت فى فراشك ، وبدأت تفكر ، كان ذلك وحدة رابعة .

وبذلك نكون قد أنقصنا مجموع وحداتك من نيف ومائتى وحدة إلى أربع وحدات . وهذه الوحدات تحدد لك خط سيرك .

وهذه الوحدات الأربع هى التى يتألف منها هذا الهدف الواحد الكبير أعنى : العودة إلى البيت .

ولنفرض أنك تقوم بتمثيل الوحدة الأولى على المسرح ؛ وهي المودة إلى اليت . إنك تسير وتسير ولا تفعل شيئاً آخر . أو لنفرض إنك تقوم بتمثيل الوحدة الثانية وهي الوقوف أمام واجهة المحل ، فأنت تقف وتستمر في الوقوف ولا شيء غير ذلك . أما الوحدة الثالثة فأنت تغتسل ومن حيث الوحدة الرابعة وأنت ترقد في فراشك وتستمر في الرقاد . ولو أنك فطمت ذلك لجاء تمثيلك مملاً رتيباً ، ولأصر المخرج على قيامك بتمثيل كل جزء بطريقة تعنى فيها بالتفاصيل عناية أكبر ، ولاضطرت إزاء ذلك إلى تقسيم كل وحدة إلى أجزاء أصغر وإلى إعادة أداء تلك الأجزاء بوضوح ودة .

فإذا كانت هذه الأجزاء الصغيرة لاتزال رتيبة لاتنوع فيها . وجب عليك أن تقسمها إلى أجزاء أصغر حتى يعكس مسيرك في الشارع التفاصيل المميزة لهذا الفعل . ومن ذلك مقابلة الأصدقاء وتبادل تحية مع أشخاص مختلفين . وملاحظة ما يدور حولك والاصطدام بالمارة ... الخ

وبعد ذلك انتقل المدير إلى مناقشة الأشياء التي كان عم بول قد تحدث عنها فقال ، بينما كنت أنا وبول تبادل الابتسامات لتذكرنا واقعة الديك : إنك تقسم القطع الكبيرة إلى قطع متوسطة الحجم ، ثم إلى قطع صغيرة وأخيراً إلى قطع دقيقة — ولكنك لاتفعل ذلك إلا لتعود فتعكس العملية في النهاية فتجمع الأجزاء لتكون منها الشكل مرة أخرى .

ثم وجه المدير التحذير التالي : تذكر دائماً أن التقسيم إجراء مؤقت . إذ يجب ألا يبقى الدور والمسرحية منقسمين إلى أجزاء متناثرة . وأنت تعلم أن التمثال المحطم — مثله في ذلك مثل اللوحة للمزقة — ليس عملاً فنياً مهما بلغت أجزاءه من الجمال . إننا لاتستخدم الوحدات الصغيرة إلا في مرحلة إعداد الدور . وهذه الوحدات الصغيرة تندمج مكونة وحدات كبيرة في أثناء القيام بتمثيل الدور بالفعل . وكلما كانت الوحدات أكبر حجماً وأقل

عدداً ، نقص عدد المشاكل التي يتعين عليك أن تعالجها وسهل عليك القيام بالبور كله .

ويستطيع الممثلون السيطرة على هذه الأجزاء الكبيرة بسهولة إذا كانت هذه الأجزاء قد وضعت موضع الدراسة الدقيقة ، وعندما تمتد هذه الأجزاء خلال الرواية في تسلسل متسق فإنها تكون بمثابة الإشارات التي تحدد خط السير ، وخط السير هذا هو الذي يفضي إلى طريق الإبداع والخلق الحقيقي : ويجعل من الممكن تجنب الصخور ومواضع الزلل .

ولكن كثيراً من الممثلين — لسوء الحظ — يفضون النظر عن خط السير هذا ؛ إنهم يسجزون عن تقسيم المسرحية وتحليلها ، ولذلك فإنهم يضطرون إلى معالجة عدد كبير من التفاصيل السطحية التي لاصلة بينها ، بل إن عدد هذه التفاصيل يبلغ من الكثرة حداً يجعلهم يرتبكون ويفقدون كل إحساس بالرواية بوصفها كلا أكبر من هذه التفاصيل .

فلا تتخذوا هؤلاء الممثلين مثالا تحتذونه : لا تقسموا المسرحية أكثر مما ينبغي . ولا تسترشدوا بالتفاصيل . بل اصنعوا لأنفسكم مجرى تحدد معالمه أجزاء كبيرة ، سبق لكم أن درستوها ببنائة وحلتموها في جميع تفاصيلها .

أما طريقة التقسيم فهي سهلة نسبياً : فاعلمكم إلا أن تسألوا أنفسكم : ما هو لب المسرحية . وما هو الشيء الذي لا يمكن أن توجد المسرحية إذا لم يوجد ؟ وبعد ذلك يجب أن تدرسوا النقاط الرئيسية دون التورط في التفاصيل . ولنفرض أننا ندرس مسرحية المفتش العام لجوجول ، فما هو العنصر الأساسي في هذه المسرحية ؟

ويقول فانيا : المفتش العام .

وإذا بول يقول مصححاً : وبالأحرى حادثة خلستاكوف .

فقال المدير : موافق . ولكن هذا ليس كافياً . إذ يجب أن يتوفر الأساس لللائم لهذه الواقعة المضحكة المفجعة التي صورها جوجول ، وهذا الأساس يتكون من أوغاد كالعمدة والمشرفين على مختلف المنشآت العامة والسيدتين الغامتين . . . إلخ . . . ولذلك فنحن مضطرون إلى القول بأن المسرحية لا يمكن أن توجد من غير خلستا كوف وسكان البلدة السنج .

وعندئذ توقف المدير لحظة عن الكلام ثم وجه إلينا السؤال التالي :
ثم ماهي الأشياء الأخرى اللازمة للمسرحية ؟

فقال أحد الزملاء : الرومانسية الحرقاء والمغازلات الريفية ، مثال ذلك سلوك زوجة العمدة التي عجلت بخطبة ابنتها وأزعجت أهل البلدة جميعاً .

وقال زميل آخر : فضول رئيس مكتب البريد ورجاحة عقل أوسيب
ينما قال ثالث : الرشوة
وتبعه رابع بقوله : الرسالة .

وقال خامس : وصول المفتش الحقيقي .

فقال المدير : لقد قسمتم المسرحية إلى وقائعها الرئيسية ذات الأهمية الحيوية - قسمتموها إلى وحداتها الكبرى . فاستخلصوا الآن من كل وحدة من هذه الوحدات مضمونها الجوهرى لنصلوا على البناء الداخلى للمسرحية بأكملها . إن كل وحدة كبيرة تنقسم بدورها إلى أجزاء متوسطة وأجزاء صغيرة تشترك جميعاً في تكوين الوحدة الكبيرة . ولتشكيل هذه الأجزاء يكون ضرورياً في كثير من الأحيان الربط بين عدد كبير من الوحدات الصغيرة .

وختم تورتسوف حديثه قائلاً :

إن لديكم الآن فكرة عامة عن الطريقة التي تقسم بها المسرحية إلى وحداتها التي تتكون منها ، وعن الوسيلة التي تعينون بها الطريق الذي يهديمكم في أثناء قيامكم بتمثيلها .

قال المدير اليوم مستأقاً مترحه : إن الغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات هو دراسة بناء المسرحية ، إلا أن ثمة غرضاً داخلياً آخر لهذا التقسيم هو أم بكثير من دراسة بناء المسرحية . وذلك هو الكشف عن الهدف الإبداعي الذي يكمن في صميم كل وحدة من الوحدات .

إن كل هدف هو جزء أساسي من أجزاء الوحدة . أو أقل ، على العكس من هذا ، إنه يتخلق الوحدة المحيطة به .

وبقدر ما يستحيل إقحام أهداف غريبة عن للمسرحية ، فإنه يستحيل إقحام وحدات لا رابط بينها وبين المسرحية . لأن الأهداف يجب أن تكون تياراً منطقياً مترابطاً الأجزاء . وإذا قد تقررت هذه الرابطة المباشرة فإن كل ما قلناه عن الوحدات يصدق بالمثل على الأهداف .

وعندئذ سألته : هل معنى ذلك أن الأهداف تنقسم هي الأخرى إلى أهداف كبيرة وأهداف صغيرة ؟

فقال : نعم ، بكل تأكيد .

فقلت : وماذا عن خط السير ؟

فقال المدير شارحاً وجهة نظره : سوف يكون الهدف هو الضوء الذي يهديكم إلى الطريق الصحيح .

إن الخطأ الذي يرتكبه معظم الممثلين هو أنهم يفكرون في النتيجة بدلاً من التفكير في الفعل الذي يجب أن يعد لها ويمهد السبيل إليها ، فإذا تجنبنا الفعل واتجهت إلى النتيجة مباشرة . حصلت على ثمرة مفتعلة لا يمكن أن تؤدي بك إلا إلى التمثيل الوافف المصطنع .

لحاول إذن أن تتجنب إجهاد نفسك في سبيل الوصول إلى النتيجة دفعة واحدة . ومثل تمثيلاً كاملاً تؤديه في صدق ونزاهة قصد ، ويمكنك أن

تسمى هذا الطراز من التمثيل عن طريق اختيارك أهدافا تنسم بالحياة .
ثم التفت إلينا وقال : والآن فاختاروا لأنفسكم هدفا من هذا القبيل
وحاولوا تحقيقه .

وبينا كنت أنا وماريا نفكر في الأمر إذا نحن بيول يتقدم إلينا
بالاقتراح التالي :

إذا فرضنا أن كلا منا يجب ماريا . وأن كلا منا تقدم إليها طالبا يدها
فماذا كان يمكننا أن نفعل ؟

وقد بدأنا بوضع خطة عامة ، ثم قسمناها إلى وحدات وأهداف مختلفة
كان كل منها يؤدي إلى الفعل ، وعندما كان الوهن يصيب نشاطنا كنا
نعالج الأمر بإضافة اقتراحات جديدة ، خالفين بذلك مشاكل جديدة يتعين
علينا إيجاد حل لها . وتحت تأثير هذا الجهد المتصل استغرقنا في عملنا إلى حد
أنا لم نلاحظ ارتفاع الستار وظهور المنصة العارية .

وطلب إلينا المدير أن نواصل عملنا فوق المنصة ففعلنا ، وعندما انتهينا
قال لنا :

« هل تذكرون ما حدث عندما طلبت إليكم في درس من دروسنا
الأولى أن تمتلوا المنصة وتمتلوا ؟ في ذلك اليوم استولت عليكم الحيرة
فأخذتم تعالجون شتى الصور والانفعالات الخارجية غير الصادقة ؟ أما اليوم
فقد كنتم تشعرون أنكم أحرار . وكنتم تتحركون في يسر بالرغم من المنصة
الحالية ، فما الذي أعانكم على ذلك ياترى ؟

قلت أنا وپول في وقت واحد : الأهداف الداخلية الخلاقة .

فوافق على هذه الإجابة قائلا : نعم لأنها تهيئ الممثل إلى طريقه القويم
وتنأى به عن التمثيل للفتل . إن الهدف هو الذي يمنح الممثل الإيمان
بحقه في الصعود إلى خشبة المسرح والبقاء عليها .

إلا أن تجربة اليوم لم تكن مرضية تماماً لسوء الحظ . إذ قد اختار بعضهم أهدافاً لذاتها ، لا لما تنطوي عليه من مقدرة على ابتعاث الفعل ، الأمر الذى يؤدي إلى استخدام الخدع والتباهى بالمهارة . بينما اختار آخرون أهدافاً ذات طابع خارجي صرف ولا قيمة لها إلا من حيث أنها فرص تتيج لهم استعراض مهارتهم . أما جريشا فلم يكن له من غرض سوى إظهار ما يتمتع به من صنعة فنية . وهذا مجرد مظهر خلاب لا يمكن أن يؤدي إلى خلق حافر حقيقي للفعل ، وأما هدف ليو فقد كان هدفاً جيداً بما فيه الكفاية ، ولكنه كان هدفاً فكرياً وأدياً أكثر مما ينبغي .

• إننا نجد مالا نهاية له من الأهداف على خشبة المسرح ، ولكن ليست كلها أهدافاً ضرورية أو جيدة ، بل أن الكثير منها ضار في الواقع ، ويجب على الممثل أن يتعلم كيف يميز بين الغش والثمين منها ؛ كيف يتجنب الأهداف غير المجدية ، وكيف يختار الأهداف الصحيحة حقاً .

وهنا سألته : وكيف يمكننا أن نعرفها ؟

قال : أستطيع أن أعرف الأهداف الصحيحة بالطريقة الآتية :

أولاً . يجب أن تكون الأهداف محصورة في الجزء الذى تمثل فيه من المنصة وبالأحرى يجب أن تكون الأهداف مرتبطة بالممثلين الآخرين لا بالمتفرجين .

ثانياً : ينبغي أن تكون الأهداف تابعة من شخص الممثل ، وبماثلة في الوقت نفسه لأهداف الشخصية التى بصورها .

ثالثاً : يجب أن تكون أهدافاً خلاقة وفنية . إذ ينبغي أن تنحصر مهمتها في الوفاء بالفرض الأساسى في فئتنا وهو خلق حياة لروح إنسانية والتعبير عنها في صورة فنية .

رابعاً : ينبغي أن تكون أهدافاً حقيقية وحية وإنسانية . ولا ينبغي أن

تكون مينة أو تقليدية أو من النوع الذى اصطلح على وصفه بالنوع « المسرحى » .

خامسا : ينبغى أن تكون أهدافا صادقة بحيث تستطيع أنت وتستطيع الممثلون المشتركون معك ويستطيع المتفرجون الإيمان بصدقها .

سادسا : ينبغى أن تقسم بالقدرة على اجتذابك وتحريك مشاعرك .

سابعا : يجب أن تكون واضحة ومستوحاة من طبيعة الدور الذى تؤديه : كما يجب ألا يشوبها أى غموض ، وأن تكون ملتزمة بنسيج دورك .

ثامنا : ينبغى أن يكون لها قيمة ومضمون يتناسبان والحقيقة الداخلية لدورك، ولهذا يجب ألا تكون ضحلة لا تمس من الدور سوى سطحة الخارجى .

تاسعا : ينبغى أن تكون فعالة بحيث تدفع بالدور إلى الأمام ولا تدعه يتوقف عن الحركة ويركد .

ولاحذركم من طراز خطير من الأهداف هو هذا الطراز الحركى الصرف الشائع فى المسرح الذى من شأنه أن يؤدى إلى التمثيل الآلى .

نحن نعترف بثلاثة أنواع من الأهداف : الأهداف الخارجية أو الجسدية والأهداف الداخلية أو النفسية . والأهداف ذات الطابع النفسانى البسيط .

وعندئذ أعرب فانيا عن فزعه إزاء هذه الكلمات الضخمة فأخذ المدير يشرح مايرمى إليه مستعينا بأمثال يضربها فقال :

إذا دخلت هذه الحجرة وألقيت على النجبة فأحנית رأسك وسلبت على فإن هذا يكون هدفا « آليا » عاديا إذا لا أثر فيه للناحية النفسية .

وهنا قاطعه فانيا قائلا « وهل هذا خطأ » ؟ .

فسارع المدير بوضع له ما أبهم عليه قائلا :

إنك تستطيع بالطبع أن تحيى إنسانا بطريقة آلية صرفة ودون أن يتجاوبك

أى شعور ، ولكنك لا تستطيع أن تحب أو تتألم أن تكره أو تنفذ أى هدف إنسانى حى دون أن يتحالفك أى شعور .

والأمر يختلف عندما تمد إلى يدك وتحاول التعبير عن مشاعر الحب والاحترام والعرفان بالجميل بالطريقة التى تقبض بها يدك على يدي ، وبالنظرة التى تبدى فى عينيك ، وتلك هى الطريقة التى تنفذ بها هدفك عادياً ، ومع ذلك فإننا نجد فى هذا الهدف عنصراً نفسياً ومن ثم فإننا نسمى هذا الهدف - بلغتنا المسرحية الخاصة - هدفاً من النوع النفسى البسيط .

أما الآن فإليك طريقة ثالثة للتحية : لنفرض أننا تشاجرنا بالأمس وأنتى أهتكت أمام الناس . وأنتى أريد - عند التقائنا اليوم - أن أتجه إليك وأمد لك يدى قاصداً من وراء هذه الحركة إفهامك أنتى أريد الاعتذار إليك والاعتراف بأننى كنت مخطئاً ، وأنتى أرجوك أن تنسى ما حدث . ولا تنس أن مدى يدى لعدو الأمس مشكلة ليست بالهينة . فلا بد لى - قبل أن أستطيع الإقدام على ذلك - أن أفكر فى الأمر ملياً ، ولا بد من أن تخامرنى مشاعر كثيرة وأن أنتغلب عليها أولاً . . وهذا هو مانسميه هدفاً نفسياً .

هذا وثمة نقطة هامة أخرى عن الهدف ، هى : أنه فضلاً عما يجب من أن يكون هدفاً يمكن تصديقه والإيمان به يجب أن يكون هدفاً يجتذب المثل ويجعله يرغب فى تنفيذه إذ تكون هذه الجاذبية بمثابة العامل الذى يستفز إرادته الإبداعية الخلاقة .

ونحن نسمى الأهداف التى تنتم بهذه الصفات الضرورية أهدافاً إبداعية خلاقة ، ولما كان العثور عليها واختيارها من الأمور العسيرة ، فإن التدريبات تجرى أساساً بقصد العثور على الأهداف الصحيحة والسيطرة عليها والتمرس بها .

وهنا التفت المديز إلى نيقولا وسأله « ما هو هدفك فى ذلك المشهد الذى تؤثره على غيره من مشاهد مسرحية » ، « براند » ؟ .

ويجيب يقول : « إنقاذ الإنسانية » .

فتمن المدير بلهجة يشوبها شيء من السخرية : « هذا لعمري هدف كبير .. ويستحيل السيطرة عليه دفعة واحدة . ألا تظن أن من الأفضل اختيار هدف جسائى بسيط ؟ » .

فسأله يقول بابتسامة تتم عن الحياة : « ولكن هل يستطيع الهدف الجسائى أن .. يستثير الاهتمام ؟ »

فسأله المدير بدوره : « اهتمام من ؟ »

فقال يقول : « اهتمام الجمهور » .

وعندهذ وجه المدير إليه النصيحة التالية : « إنس الجمهور . وفكر فى نفسك . فإذا كنت أنت مهتما بالهدف الذى اخترت فسيجذبك الجمهور » .
فقال يقول بلهجة الاستعطاف : « ولكنى لأهتم بالهدف المادى أنا أيضاً . وأنى لأفضل هدفاً نفسياً » .

فقال المدير : سيكون لديك متسع من الوقت للوصول إلى ذلك ، أما الآن . فلم يحن الألوان بعد للانشغال بالمسائل النفسية ، فاقصر اهتمامك فى الوقت الحاضر بما هو بسيط وبما هو جسائى . وفى كل هدف جسائى يوجد عنصر نفسى والعكس صحيح ، فأنت لا تستطيع فصل أحدهما عن الآخر . ولا ضرب لك مثلاً رجلاً يوشك أن يقدم على الانتحار ... إن حالة هذا الرجل النفسية تكون معقدة للغاية . إذ يصعب عليه أن يقدم على الذهاب إلى المنضدة ، وإخراج المفتاح من جيبه ، وفتح الدرج وإخراج المسدس وحشوه بالرصاص ثم إطلاق رصاصة منه على رأسه ... كل تلك الأفعال أفعال مادية ومع ذلك فكم فهما من عناصر نفسية .. بل ربما كان من الأصديق أن يقال : إنها جميعاً أفعال نفسية معقدة ، ومع ذلك فكم فهما من عناصر مادية ؟ .
« ولا ضرب لك الآن مثلاً بفعل من أبسط الأفعال الجسائية : كذهابك

إلى شخص آخر وصفك إياه : إذا كنت تريد أن تفعل ذلك بإخلاص ، فإن عليك أن تبث في نفسك الكثير من المشاعر المعقدة قبل أن تقدم على فعلتك ... يجب أن تستفيد من أن الحد الفاصل بين ما هو مادي وما هو نفسى حد غامض فلا تحاول أن تفصل بين الطبيعة المادية والطبيعة النفسية بخط دقيق بالغ الدقة . بل استلهم غرائك متوخياً دائماً الليل قليلاً إلى ما هو مادي .

« دعونا تقتصر ، في الوقت الحاضر ، على الأهداف المادية ، فهي أسهل وأقرب إلى متناول اليد وأكثر طواعية من حيث التنفيذ . وأتم — إذ تفعلون ذلك تفلتون من خطر الوقوع في التمثيل المصطنع . »

- ٤ -

كانت المسألة المهمة التي طرحت اليوم على بساط البحث هي طريقة استخلاص هدف من وحدة من وحدات العمل ، أما هذه الطريقة ببساطة ؛ إنها تتلخص في العثور على أليق اسم للوحدة ، الاسم الذي يميز جوهرها الداخلى .

وقال جريشا ساخراً : ولم كل هذه الأسماء ؟ ،

فأجابه المدير بقوله : « ألدبك أية فكرة عما يمثل الاسم الذى يعبر تعبيراً صادقاً عن الوحدة . إن هذا الاسم يعبر عن سميتها الجوهرية ، ولكي تحصل عليه يجب أن تخضع الوحدة لعملية بلورة ، ثم تعثر على اسم لهذه البلورة . إن الاسم الصحيح الذى يتلور المعنى الجوهرى للوحدة هو الذى يكشف عن هدفها الاسمى . »

ولكى أصور لكم هذا بطريقة عملية سأتناول بالبحث الوحدتين الأوليين في مشهد ملابس الطفل من مسرحية « براند » .

لقد فقدت « أجنس » — زوجة القس براند — ابنها الوحيد ، وهامى ذى في غمرة حزنها تقلب ثياب الطفل ولعبه ومخلفاته الثمينة الأخرى .

والدموع تنهمر من عينيها انهمازاً . إن قلبها ينفطر تحت وطأة الذكريات
لقد لقي الطفل حتفه لأنهم كانوا يعيشون في مسكن رطب غير صحي ، وعندما
مرض الطفل توصلت الأم إلى زوجها أن يغادر الأبرشية ، ولكن براند
رفض لتعصبه أن يضحي بواجبه باعتباره قساً في سبيل إنقاذ أسرته ، وقد
أدى هذا القرار إلى وفاة الطفل .

أما الوحدة الثانية فإليك خلاصتها : يدخل براند . إنه يتعذب بسبب
أجنس ، إلا أن فكرته عن الواجب تضطره إلى التصرف بقسوة وإقناع
زوجته بإعطاء آثار ابنها المقدسة إلى امرأة فقيرة من الغجر ، بحجة أن هذه
الآثار تمنعها من تكريس حياتها كلها للرب ، ومن تنفيذ المبدأ الأساسي الذي
تسير عليه حياتها ألا وهو : خدمة الإنسان لجاره .

« وأريد منكم الآن أن تلخصوا هذين الجزأين وأن تحددوا لكل منهما
الاسم الذي يعبر عن سمته الجوهرية . »

فقلت بلهجة من قطع برأى حاسم في الموضوع : « إننا نرى أما تحب
ابنها وهي تكلم آثاره كما لو كانت تكلمه هو ، فتكون وفاة إنسان محبوب
هي الدافع الأساسي لهذه الوحدة . »

فقال المدير : حاول أن تبعد عن حزن الأم ، وأن تستعرض بطريقة
منطقية الأجزاء الكبيرة والأجزاء الصغيرة في هذا المشهد . إن تلك هي
طريقة النفاذ إلى معناه الداخلي وعندما تستوعب مشاعرك المشهد ويستوعبه
عقلك ، انبحث عن الكلمة التي تتضمن المعنى العميق الذي تنطوى عليه
الوحدة كلها ، فتكون هذه الكلمة هي الكلمة المعبرة عن هدفك .

وهنا قال جريشا : « لست أرى أية صعوبة في ذلك ، فلا شك أن اسم
أول هدف هو : « حب أم » ، وأن اسم ثاني هدف هو : « واجب القس
المتعصب . . . »

فقال المدير مصححاً : أولاً أنت تحاول تسمية للوحدة لا تسمية الهدف

وهذان شيان مختلفان تمام الاختلاف. وثانياً : ينبغي ألا تحاول التعبير عن معنى هدفك باستخدام صيغة الاسم. إن صيغة الاسم يمكن استخدامها للتعبير عن الوحدة ، أما الهدف فيجب أن يعبر عنه دائماً « بصيغة الفعل » .

ولما أعر بنا عن دهشتنا قال المدير : —

« سأعينكم على الاهتمام إلى الإجابة . ولكنني أريد منكم ، بادية ذى بدء ، أن تقوموا بتنفيذ الأهداف التي عبر عنها الآن ، بصيغة الاسم : أولاً : حب الأم . وثانياً : واجب القس المتعصب .

واضطلع كل من فانيا وسونيا بهذه المهمة . أما فانيا فقد جعل الغضب يبدو على وجهه وجعل عينيه تجحطان ، وشد ظهره بطريقة تم عن الجلود . ثم أخذ يمشى في الحجرة بقوة عظيمة وهو يضرب الأرض بنعليه ، وأخذ يتكلم بصوت خشن ويبالغ في التعبير عن الغضب ، آملاً بذلك أن يصور القوة والعزم باعتبارهما مظهرين من مظاهر الواجب .

أما سونيا فقد بذلت جهداً عظيماً للظهور بالمظهر المخالف لمظهر فانيا بغية التعبير عن الرقة والحب بصفة عامة .

وبعد أن انتهيا من التمثيل قال لهما المدير . ألا تريان أن الاسمين اللذين استخدمتا للتعبير عن هدفكما كان من شأنهما أن يجعلكما تمثلان صورة رجل قوى وصورة عاطفة وهي « حب أم » .

لقد صورتما لنا ماهية القوة والحب . ولكنكما لم تكونا أنتما القوة والحب . ذلك أن الاسم يبعث فينا تصوراً ذهنيّاً لحالة نفسية ، صورة أو ظاهرة . لكنه لا يمكن أن يدل إلا على ما تمثله صورة حسية دون أن يشير إلى الحركة أو الفعل . في حين أن كل هدف يجب أن يحمل في طياته بذور الحركة والفعل .

وعندئذ شرع جريشا يرد على ذلك قائلا : إنه يمكن تصوير الاسماء وتوضيحها ووصفها . وأن ذلك نوع من الفعل والحركة .

فوافق المدير على ذلك بقوله : نعم . إن ذلك فعل ، ولكنه ليس فعلا حقيقياً متكامل الشروط . إن ما نتحدث عنه هو تمثيل من النوع الزائف الاستعراضى وهو بهذا الاعتبار ليس فنا فى نظرنا . .

وهنا توقف المدير لحظة استطرد بعدها شارحا فكرته :
فلنر ماذا يحدث لو أننا استخدمنا فعلا بدلا من الاسم . وما عليك إلا أن تصيف قولك . أريد أو أريد أن أفعل . . كذا وكذا .

وخذ كلمة « القوة » كثال . وضع « أريد » قبلها فتكون عبارة « أريد القوة » ، إلا أن هذه العبارة عامة غالية فى عموميتها . فإذا أدخلت عليها شيئا يكون أكثر إيجابية بصورة محددة . كأن تسأل سؤالا يتطلب جوابا دفعتك ذلك إلى القيام بعمل إيجابى مجد لتحقيق ذلك الغرض . ومن ثم فيمكن أن تقول : أريد أن أفعل كذا وكذا لأحصل على القوة . كما يمكنك أن تقول : ما الذى يجب أن أفعل لأحصل على القوة ؟ فإذا أجبت على هذا السؤال علمت نوع الفعل الذى يجب أن تقوم به .

وهنا اقترح قائبا أن تكون العبارة هكذا : أريد أن أكون قويا .

وقد انتقد المدير هذا الاختيار قائلا : إن فعل الكينونة فعل يحمل معنى السكون وتقصص الحركة فهو لا يتضمن البذرة الإيجابية التى يلزم توفرها فى الهدف .

وتدخلت سونيا مقترحة أن تكون العبارة : « أريد أن أحصل على القوة » .

فقال المدير : هذا أقرب إلى الفعل . ولكنه أعم مما ينبغى لسوء الحظ ، ولا يمكن تنفيذه فى الحال ، إذ لا فائدة من جلوسك على هذا الكرسي

وأنت تنوقين إلى القوة بوجه عام ؛ يجب أن يكون لك هدف ملموس وحقيق وقريب ويمكن تحقيقه بسهولة أكثر من هذا الهدف . فليست كل كلمات الأفعال صالحة للتنفيذ — كما ترين — ولا يمكن لأية كلمة أن توفر لك الحافز إلى الفعل الكامل .

وعندئذ قال أحد الزملاء : أريد أن أحصل على القرة لاحقق السعادة للناس جميعا .

فقال المدير : هذه عبارة جميلة إلا أنه من العسير الإيمان بإمكان تحقيقها . فقال جريشا : أريد أن أحصل على القوة لاستمتع بالحياة ولاكون مرحاً ومبرزاً بين الناس . ولأحقق رغباتى وأرضى طموحي .

فقال المدير : هذا أكثر واقعية وأسهل من حيث التنفيذ ، ولكن يجب عليك أن تتخذ سلسلة من الخطوات التمهيدية قبل القيام به ، إذ أنك لا تستطيع الوصول إلى هذا الهدف الاسمى فى الحال، بل يجب أن تقترب منه بالتدريج . أمعن النظر فى تلك الخطوات واذكرها لى .

وأخذ جريشا يعدد تلك الخطوات قائلاً : أريد أن أبدو ناجحاً وحكيماً فى عملى ، وأن أخلق الثقة فى النفوس ، وأريد أن أكسب محبة الناس ، وأن أعتبر قوياً ، وأريد أن أبرز أن يعلو قدرى ، وأن أجعل نفسى مرموقاً .

وبعد ذلك عاد المدير إلى المشهد المأخوذ من مسرحية « براند » وجعل كلا منا يقوم بتمرين مماثل ، واقترح علينا الاقتراح التالى :

نفرض أن كل الرجال وضعوا أنفسهم فى مكان براند ، إنهم أقدر على فهم نفسية الرجل الذى يكرس حياته لتحقيق فكرة ، ولتقم النساء بدور أجنس ، إذ أن رقة الحب تشعر به الأثنى ، والأم أقرب إلىهن .

والآن ساعد إلى ثلاثة ، وعندئذ فلتبدأ المباراة بين الرجال والنساء ! أريد أن أسيطر على أجنس لى أقنعها بالتضحية وحتى أنقذها وأهديها إلى سوله السبيل .

وما كدت أفوه بتلك الكلمات السابقة حتى سارعت النساء
بالإجابات الآتية :

أريد أن أتذكر طفلي الميت . . .
أريد أن أكون قريبة منه ، وأن أتحدث إليه :
أريد أن أعني به وألاطفه وأرعاه .

أريد أن أرجعه إلى . . . أريد أن أتبعه . . . أريد أن
أحس بوجوده بالقرب مني ، أريد أن أراه ومعه لعبة . . أريد أن أناديه
ليعود من القبر . . أريد أن أستعيد الماضي . . أريد أن أنسى الحاضر
وأن أغرق أحزاني .

وسمعت ماريا تصرخ بصوت ارتفع على أصوات الآخريات جميعا .
أريد أن أكون قريبة منه بحيث لا يمكن أن فترق أبدا !

وعندئذ هب الرجال يردون بالأقوال المختلفة التالية : في هذه الحالة
سوف ينشب النزاع بيننا . أريد أن أجعل أجنس تحبني . . أريد أن
أجتنبها إلى . . أريد أن تشعر أنني أفهم ما تعانيه من آلام . أريد أن
أصور لها البهجة العظيمة التي يحس بها الإنسان لقيامه بواجبه . . أريد أن
تفهم المعنى الاسمي لحياة الإنسان !

وهنا تصابحت النساء يجنبهن : ولذن فأننا أريد أن أحرك قلب زوجي من
خلال أحزاني . . أريد أن يرى دموعي !

وهفت ماريا قائلة : أريد أن أتثبت بطفلي كما لم أتثبت به من قبل ،
فلا أتخلي عنه أبدا ! !

وقد جاء الرد من الرجال قويا عاجلا : أريد أن أثبت في قلبي إحساسا
بالمسئولية نحو الإنسانية . . أريد أن أهددها بالعقاب والفراق . . أريد
أن أعرب عن يأسى إزاء استحالة تقاضنا !

وكانت كلمات « الأفعال » — طوال هذا التبادل — تستثير أفكارا ومشاعر ، تصبح بدورها حوافز داخلية إلى الفعل ، أغنى العمل .

وعندئذ يقول المدير :

إن كل هدف من هذه الأهداف التي اخترتموها هو هدف صادق ، على نحو ما ، وهو هدف يتطلب قدر آمن الفعل . وقد لا يجد ذوو المزاج الحاد النشاط من بينكم ما يستهوى مشاعرهم كثيرا في عبارة « أريد أن أذكر طفلي البيت » ، وقد يفضلون عبارة « أريد أن أتثبت به وألا أتخلى عنه أبدا » . . ألا تتخلى عن أى شيء ؟ عن الأشياء والذكريات والأفكار المرتبطة بالطفل الفقيد . إلا أن ثمة أناقاد لا يتأثرون بذلك ، ومن ثم فإن من الأهمية بمكان أن يكون الهدف من القوة بحيث يجتذب الممثل ويستثير مشاعره .

ويبدولى أنكم قد أجبتم على سؤالكم الذى فحواه : لماذا يلزم استخدام صيغة الفعل . بدلا من صيغة الاسم ، للتعبير عن الهدف .

هذا هو كل ما أستطيع أن أقوله لكم — فى الوقت الحاضر — عن « الوحدات والأهداف » .

وستعلمون المزيد عن « التكيف » النفسانى أو « الصنعة النفسية » عندما يكون بين أيديكم مسرحية وأدوار نستطيع بالفعل تقسيمها إلى وحدات وأهداف .

الفصل الثامن

الإيمان والإحساس بالصدق

« الإيمان والإحساس بالصدق » .

كانت هذه العبارة مكتوبة اليوم على لوحة كبيرة معلقة فوق جدران المدرسة وقبل أن يبدأ الدرس ، كنا على خشبة المسرح منمكنين في البحث عن حافظة نقود ماريا — تلك الحافظة التي كانت صاحبتنا ماريا تفقدها من وقت لآخر — ولجأة طرق أسماعنا صوت المدير الذي كان يراقبنا من الأوركسترا حيث تجلس الفرقة الموسيقية دون أن نشعر بوجوده ، وهو يقول :

« إن خشبة المسرح والأضواء الأرضية تهيء لكم إطاراً بديعاً تستطيعون أن تقدموا فيه أى مشهد يحلو لكم تمثيله . . لقد كنتم مخلصين كل الإخلاص فيما كنتم تفعلون ، فقد كان كل شيء يتسم بطابع الصدق ، وكان يشملكم شعور بأنكم تؤمنون بجميع الأهداف البدنية التي عينتموها لأنفسكم ، والتي كانت أهدافاً واضحة ومحددة ، كما أن اتباهكم كان مركزاً تركيزاً قوياً . وجميع هذه العناصر الضرورية كانت تعمل كما ينبغي وفي توافق ، لخلق ... ماذا ؟ هل يمكن أن نقول لخلق فن ؟ كلا إن ذلك لم يكن فناً ، بل كان حقيقة واقعة ، ولهذا فأعبدوا ما كنتم تقومون به الآن ،

وأعدنا الحافظة إلى المكان الذي عثرنا عليها فيه ، ثم شرعنا نبحث عنها من جديد . إلا أننا في هذه المرة لم يكن لدينا دافع للبحث عنها ، لأننا كنا قد وجدناها بالفعل . وكانت النتيجة أننا لم نحقق أى شيء .

وعندئذ قال تورسوف ناقداً عملنا : « لا . لم أر أهدافاً ولا فاعلية ولا صدقا

فيما صنعتم . فلماذا ؟ لأن كان ما قمتم به في المرة الأولى هو الحقيقة الواقعة ، فلماذا عجزتم عن القيام به مرة أخرى ؟ قد يظن المرء أنكم لستم بحاجة لأن تكونوا مثلين لتفعلوا ما فعلتم الآن ، بل مجرد أناس عاديين .

وحاولنا أن نبين لتورتسوف أن العثور على الحافظة كان ضروريا في المرة الأولى ، في حين أننا كنا نعلم — في المرة الثانية أنه ليس ثمة حاجة للعثور عليها . ومن ثم فقد كنا في المرة الأولى تلقاء حقيقة واقعة ، أما في المرة الثانية فقد كان ما فعلناه تقليداً مصطنعاً .

فقال : « حسن إذن ، هلموا الآن وقوموا بتمثيل المشهد في صدق ، بدلا من تمثيله بطريقة مصطنعة » .

فاعترضنا وقلنا : إن الأمر لم يكن من السهولة بهذا القدر ، وأصررنا على أنه لا بد لنا من أن نستعد وتدريب ونحاول أن نبشع المشهد ..

فقاطعنا المدير صائحا : « تعيشونه ؟ ولكنكم كنتم تعيشونه بالفعل منذ برهة وجيزة ! »

ثم أخذ ينتقل بنا خطوة بعد خطوة ، مستعينا بالأسئلة مرة وبالشرح مرة أخرى ، حتى أثبت لنا أن ثمة نوعين من الصدق وشعور الإنسان بالإيمان فيما يفعل ، أولهما ذلك الإيمان الذي يأتي بطريقة تلقائية وفي مستوى الأمر الواقع (كما كان الحال في أثناء بحثنا عن حافظة ماريا أول مرة عندما كان تورتسوف يراقبنا) وثانيهما هو الإيمان المسرحي ، وهو إيمان صادق كالإيمان الأول ، ولكنه يتولد على أساس من التصور والتخيل الفني .

ثم قال المدير شارحا وجهة نظره : « لكي تتمكنوا من بلوغ هذا المعنى الأخير من معاني الصدق ، وتحققوه في مشهد البحث عن الحافظة ، يجب عليكم أن تستخدموا أداة ترفعكم إلى مستوى الحياة التخيلية ، وهناك تخلفون لأنفسكم ظروفاً متخيلة تناظر ما كنتم تقومون به في الواقع منذ قليل — إن تخيل « ظروف معينة » ، ملائمة ، يعينكم على خلق لون من الصدق المسرحي

تستطيعون أن تحسوه وتؤمنوا به وأتم على خشبة المسرح . ونخلص من ذلك إلى أن الصدق في الحياة العادية هو الواقع الموجود بالفعل ، في حين أن الصدق على المسرح هو شيء لا وجود له بالفعل ، لكنه يمكن أن يوجد .

وهنا اعترض جريشا قائلاً : ومعذرة .. ولكنني لست أرى كيف يمكن أن يكون للصدق ثمة مجال في المسرح ، طالما أن ما يدور فيه ثمرة من ثمار التخيل ابتداء من مسرحيات شكسبير نفسها ، إلى الخنجر المصنوع من الورق المقوى الذي يطعن به عطيل نفسه .

فقال تورسوف وهو يحاول تلطيف سورة المعارض : « لا تشغل بالك أكثر من اللازم بكون ذلك الخنجر مصنوعاً من الورق المقوى بدلاً من القولاذ . وأنت محق تماماً إذ تصفه بالزيف ، بيد أنك لو غالبت في النظر إلى شئون المسرح على هذا النحو ، وسمحت الفنون كلها بأنها أكلوبة ، واعتبرت حياة المسرح كلها غير جدية بأن ينظر إليها بعين الصدق ، لوجب عليك أن تهجر المسرح إلى عمل آخر . إن ماله أهمية في المسرح ليس هو المادة التي صنع منها خنجر عطيل ، سواء كانت ورقاً مقوى أو فولاذاً ، وإنما المهم هو الشعور الداخلي الذي تجيش به نفس الممثل الذي يستطيع أن يوهم الناس بأنه انتحر حقاً ؛ إن المهم هو السلوك الذي كان يمكن أن يسلكه الممثل ، بوصفه إنساناً ، فيما لو كانت الظروف والأحوال التي أحاطت بعطيل ظروفاً حقيقية ، وفيما لو كان الخنجر الذي يطعن به نفسه مصنوعاً من المعدن حقيقة ..

« إن ما مهمنا هو حقيقة الحياة الداخلية لروح إنسانية في حالة قيامها بدور معين ، ومدى إيمانها بأن ما تقوم بأدائه هو حقيقة واقعة . إننا لاشأن لنا بالوجود الطبيعي الفعلي للأشياء المحيطة بنا فوق المنصة — لاشأن لنا بحقيقة العالم المادي ؛ ذلك العالم الذي لا يفيدنا إلا بقدر ما يهينه لنا من الظاهرة العامة أو الخلفية التي تعمل أمامها مشاعرنا .

« ونحن عندما نتكلم عن الصدق ، في المسرح فإنما نحن الصدق المسرحي الذي ينبغي على الممثل استخدامه في لحظات الخلق والإبداع . حاولوا دائماً أن تبدأوا عملكم بجملة من داخل أنفسكم في كل من الأجزاء الحقيقية والأجزاء التخيلية للسرحية ولناظرها . بثوا الحياة في جميع الظروف والأفعال التخيلية حتى ترضوا إحساسكم بالصدق فيما تمثلون ، وحتى توقظوا في أعماقكم الإحساس بالإيمان بأن مشاعركم هي مشاعر واقعية . وهذه العملية هي التي نسميها « تبريراً » للدور (أى محاولة إقناع أنفسنا وإقناع الجمهور بأن ما نفعل هو حقيقة وليس تمثيلاً) .

ولما فرغ المدير من كلامه ، كنت لا أزال أرغب في التأكد من أنني فهمت ما يرمى إليه فهما تاماً ، فسألته أن يلخص لنا ما قال في كلمات موجزة فقال :

« إن الصدق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن تؤمن به إيماناً حقيقياً من أفعال أو أقوال تصدر منا أو من زملائنا ، إن الصدق والإيمان صنوان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، إذ لا يمكن أن يوجد أحدهما دون وجود الثاني ، ويستحيل عليك أن تحيا في دورك ، كما يستحيل عليك أن تخلق شيئاً بدونهما — إن كل ما يحدث على للمسرح يجب أن يكون مقنعاً للممثل نفسه ، ولزملائه وللجمهور . يجب أن يولد الإيمان بأن كل ما يعانيه الممثل على المنصة من انفعالات وهشاشة يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية ، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان بصدق العاطفة التي يستشعرها الممثل ، وصدق ما يصدر عنه من أفعال » .

استهل المدير درسنا اليوم بقوله : « لقد شرحت لكم بصفة عامة الدور الذي يقوم به الصدق في عملية الخلق المسرحي ، ولنتكلم الآن عما هو تقيض هذا الصدق .

« إن الإحساس بالصدق يتضمن في ذاته الإحساس بما هو غير صادق ، ويجب أن يكون لديكم كلا الإحساسين ولكن بمقادير تختلف باختلاف طبيعة المثلين . فبعضكم مثلا يكون إحساسه بالصدق بنسبة ٧٥٪ بينما يكون إحساسه بغير الصدق بنسبة ٢٥٪ فقط .

« وقد تنعكس النسبتان ، وقد تعادلان فتذهب كل منهما بخمسين في المائة ، ولكن هل يدهشكم أنني أميز بين هذين الإحساسين ، وأضع الواحد منهما مقابل الآخر ؟ إليكم السبب في ذلك) .

ثم التفت إلى نيقولا وقال :

« ثمة ممثلون مثلك يأخذون أنفسهم بالشدة في التزامهم الصدق الى حد أنهم يلغون في التزامه ، ودون وعي منهم ، غاية القصوى التي تبلغ حد الزيف ، فواجبك ألا تبالح في إثباتك الصدق ونفورك من التصنع ، فإن ذلك يميل بك إلى المبالغة في إبراز الصدق من أجل الصدق لحسب .. وهذه المبالغة نفسها هي أسوأ الأكاذيب . لحاول إذن أن تكون مترناً وغير متحيز ، أنك تحتاج إلى الصدق على خشبة المسرح بالقدر الذي يتيح لك الإيمان بما تفعل .

« هل إنك تستطيع أن تنتفع الى حد ما من التصنع اذا كان استخدامك له يقوم على سبب معقول ، إذ يعين لك التصنع الحد الذي ينبغي لك أن تتخطاه ويكشف لك عما ينبغي أن تتجنب الإقدام عليه ، وفي مثل هذه الظروف يمكن أن يستخدم الممثل الخطأ الطفيف لتحديد المدى الذي لا يصح أن يتجاوزه ومنهج ضبط النفس هذا هو منهج جد جوهري ، ولا يمكنك الاستغناء عنه ما دمت تقوم بنشاط إبداعى خلاق . إن الممثل يشعر وهو واقف أمام جمهور كبير من المتفرجين ، بأنه ملزم سواء أراد ذلك أو لم يرد ، بأن يبذل قدرأ لا داعى له من الجهد والحركات التي يفترض أنها تعبر عن مشاعره ، ومع هذا يبدو له أن ما يبذل ليس كافيا . مادام واقفاً أمام أضواء المنصة

الآرضية ، ويرتقب على ذلك أننا نرى فائضاً من التمثيل الذى لا لزوم له ،
قد ترتفع نسبته إلى تسعين فى المائة ، وهذا هو السبب فى أنكم ستسمعوننى
أقول فى كثير من الأحيان فى أثناء التدريبات : اقطع عما تفعل بمقدار
تسعين فى المائة !

كم أود أن تدرِكُوا أهمية عملية « دراسة النفس » ، إنها عملية ينبغى أن
تستمر بلا توقف ودون أن يشعر الممثل بها ، كما ينبغى أو تخضع لها كل
خطوة يقوم بها ، إنك عندما تكشف للمثل ما فى بعض جركاته التمثيلية
المصطنعة من سخف ملبوس تراه شديد الرغبة فى التخلص منها ، ولكن
ماذا بوسعه أن يفعل إن لم تكن مشاعره ذاتها قادرة على إقناعه بما فى تلك
الحركة من تصنع وزيف ؟ من ذا الذى يضمن للممثل ألا يقع من فوره فى
حركة زائفة أخرى محل الحركة الزائفة التى التخلص منها ؟ كلا إن علاج
هذه المشكلة يجب أن يكون شيئاً غير هذا ، أن واجبنا أن نغرس بذرة
الصدق تحت طبقة الزيف من نفس الممثل ، عليها تودى فى النهاية إلى اقتلاعها
والحلول عليها ، وذلك كما تطرد الأسنان الجديدة الأسنان القديمة فى
فم الطفل .

وفى هذه اللحظة استدعى المدير للنظر فى شأن من الشئون المتعلقة
بالمسرح ، وقد طلب إلى مساعده من أجل هذا أن يشرف على قيامنا ببعض
التدريبات .

وعندما عاد تورسوف بعد فترة وجيزة أخذ يحدثنا عن فنان كان
يتمتع بإحساس مرهف بالصدق فى تقده لعمل غيره من الممثلين ، ولكنه
كان يفقد ذلك الإحساس تماماً عندما يقوم هو نفسه بالتمثيل ، وقال
تورسوف ، . إنه ليصعب على المرء أن يصدق أن الشخص نفسه يبدى فى
لحظة ما مثل هذه الحاسة المرهفة للتمييز بين ما هو صادق وما هو زائف فى
أداء زملائه من الممثلين فإذا اعتلى هو خشبة المسرح فى اللحظة التالية إذا
هو يتردى فى أخطاء أسوأ من أخطاء زملائه . .

إننا في حالة هذا الممثل نجد أن إحساسه بالصدق والزيف باعتباره متفرجا ، منفصل تمام الانفصال عن إحساسه بها باعتباره ممثلا ، وهذه ظاهرة واسعة الانتشار .

- ٣ -

لقد فكرنا اليوم في حيلة جديدة لقد قررنا أن يكشف كل منا وجه التصنيع والزيف في حركات إخواننا الآخرين وتصرفاتهم سواء على المسرح أو خارجه .

وقد تصادف أن اضطررنا للانتظار في أحد الممرات لأن المسرح المدرسى لم يكن قد أعد بعد ، وبينما نحن وقوف هناك إذا بماريا تحدث جلبة عظيمة لأنها فقدت مفتاحها ، فاندفعنا جميعاً نبحث عنه .

وعندئذ أخذ جريشا ينتقدها قائلاً : إنك تميلين بجسمك إلى الآمام ، ولست أعتقد أن ثمة ما يدعوا إلى ذلك . إنك تفعلين ما تفعلين لتلفتي أنظارنا ، وليس لرغبتك في العثور على المفتاح .

وانضم إليه في نقده القاسى كل من ليو وفانيا وبول . كما وجهت إليها أيضا بعض النقد وسرعان ما توقف بحثنا عن المفتاح .

وبهتف بنا المدير قائلاً : «يا لكم من أطفال حتى ا . كيف تجرمون على مثل هذا ا ، وقد أشاع الخجل والاضطراب في نفوسنا ظهور المدير ومفاجأته لنا ونحن منهكون فيما نحن فيه دون أن ننتبه إلى وجوده .

ثم إذا هو يقول لنا في لهجة صارمة : والآن اجلسوا على هذه المقاعد بجانب الحائط . أما أنت ياماريا وأنت ياسونيا فهلما فازبرا للمر جينة وذهابا .

فإذا فعلتا ما أمرهما به . إذا هو يقول لهما :

لا ليس بهذه الطريقة . هل يمكنكما أن تصورا أحدا يمشى بهذا الشكل ؟

اجعلا أعقابكما إلى الداخل وأبرزاً أطراف أقدامكما إلى الخارج — لم
لاثنين ركنيكما ؟ لم لا تحركان رديكما أكثر من هذا ؟ حذار ! اتبها
لمراكر التوازن في جسميكما . ألا تعرفان كيف يكون المشي ؟ لماذا ترنحان
أنظرا أمامكما !

وكان تورق سوف يزداد توييخا لهما كلما استمرت في المسير . وكلما ازداد
توييخه تضاءلت سيطرتها على نفسيهما ، حتى جعلها في النهاية ترتبكان
ارتباكاً عظيماً فلا تدريان رأسيهما من أرجلهما . وتضطربان إلى التوقف
تماماً وهما في وسط الصالة .

وحانت منى التفاتة إلى المدير فأذهلت أن أراه يخفي ضحكاته خلف منديله
وعندئذ أدركنا ما كان يرى إليه .

ثم إذا هو يسأل الفتاتين : هل اقتنعنا الآن بأن الناقد المتعسف يستطيع
أن يدفع بالممثل إلى الجنون ويشل إمكانياته ؟ لا تحاولا كشف التصنع
فيما لا تفعلان إلا بالقدر الذى يعينكما على بلوغ الصدق ، ولا تنسيا أن الناقد
المزمت أقدر من غيره على خلق قدر أكبر من التصنع والزيف على المسرح
لأن الممثل الذى يوجه إليه نقده ، يكف رغم إرادته عن السير في طريقه
النسوى ، ويبالغ في اصطناع الصدق حتى يخرج به إلى حد التكلف والزيف .

إن ما ينبغي أن تعهدوه بالرعاية فى أنفسكم هو تنمية روح النقد الذى
يجمع بين الاتزان والهدوء وبين الحكمة والروية ، وهذا النقد ، وبالأحرى
هذا الناقد ، هو أخلص أصدقاء الفنان ، إذ لن يشدد عليكم التكثير بسبب
التواقة . وإنما يوجه إهتمامه إلى جوهر ما تعملون .

وإليك الآن نصيحة أخرى فيما يتعلق بما تصدرون من أحكام على
عمل الآخرين . ابدأوا استخدام إحساسكم بالصدق بالبحث أولاً وقبل
كل شيء عن النقاط الحسنة . وحسبكم ، فى أثناء دراستكم لأعمال غيركم ،

أن تقوموا بدور المرأة ، ثم قولوا بإخلاص إذا كنتم تؤمنون أو لا تؤمنون بما تشاهدون وبما تسمعون . ونوهوا خاصة باللحظات التي كانت أكثر إقناعا لكم .

إن جمهور المتفرجين لو كان يحفل بالصدق على المنصة كما كنتم تحفلون به هنا اليوم في حياتكم الواقعية ، لما جرؤنا نحن الممثلين المساكين على إظهار وجوهنا قط . وعندئذ تسأل أحد الطلبة : أو ليس الجمهور قاسيا في أحكامه ؟ .

ويجيبه المدير : كلا بالطبع . إن الجمهور لا يتصيد الأخطاء مثلما تفعلون أنتم ، بل إن الأمر على العكس من ذلك إذ يود الجمهور ، أولا وقبل كل شيء ، أن يصدق كل ما يجرى على خشبة المسرح .

— ٤ —

وعندما بدأنا عملنا اليوم قال المدير : لقد أخذنا كفايتنا من النظريات فلنحاول الآن تطبيق بعضها .

وعندئذ دعانا أنا وأولجا وفانيا إلى اعتلاء خشبة المسرح والقيام بتمرين إحراق الأوراق المالية ، ثم استطرد قائلا : إنكم لا تستطيعون القيام بهذا التمرين على وجه الصحيح لأنكم تلهفون بادية ذى بدء على تصديق جميع الأشياء الرهيبة التي ضمنها سياق الموضوع . ولكن لا تحاولوا أن تمثلوه كله دفعة واحدة ، بل سيروا في ذلك خطوة خطوة مستعينين بحقائق صغيرة وأقيموا تصرفاتكم على أبسط الأسس المادية .

إنني لن أعطيكم نقوداً حقيقية أو نقوداً مسرحية ، إذن قيامكم بالتمثيل وليس بين أيديكم سوى الهواء كقيل بأن يجعلكم تبحثون عن مقدراً أكبر

من التفاصيل ، فيتحقق لحركاتكم بالتالى تسلسل أفضل ، فإذا نفذتم كل حركة تفصيلية فى صدق فإن المشهد كله سوف يسير سيرا حسنا .

وهنا شرعت أعذ أوراق العملة الوهمية . وفى اللحظة التى كنت أمد فيها يدي لأخذ الأوراق استوقفني تورسوف قائلا ؟

— إننى لا أصدق ما تفعل .

— ما الذى لا تصدقه ؟

— إنك لا تنظر إلى الشيء الذى تلبسه .

وكنت قد نظرت إلى الرزم الوهمية من أوراق العملة فلم أر شيئا بالطبع فاكثفت بأن مددت يدي لأخذها . .

وقال تورسوف : كان يكفى ، محافظة على المظهر ، أن تضم أصابعك بعضها إلى بعض حتى لا تقع رزمة الأوراق من بينها ! لاتلق بالرزمة هكذا ، بل ضعها فى رفق . ثم من ذا الذى يمكنه أن يفرض لفة بهذه الطريقة ! ابحث أولا عن طرفى الرباط ، لا ، ليس كذلك . لا يمكن أن يتم الأمر بهذه السرعة إن طرفى الرباط معقودان بعناية حتى لا يتفك ، فليس من السهل حل العقدة .

وأخيرا قال معربا عن رضاه : هذا حسن . والآن ابدأ فى عد الأوراق التى من فئة المائة ، وتوجد منها عادة عشر أوراق فى اللفة الواحدة . يا لله ! كم فعلت ذلك بسرعة ! ليس فى إمكان أمهر الصبارة أن يعد تلك الأوراق القديمة القذرة للمهلهة بهذه السرعة الفائقة !

هل ترى الآن أى قدر من التفاصيل الواقعية يتعين عليك العثور عليه حتى تقع طبائعا للمادية بصدق ما تقوم به على المسرح .

وبعد ذلك أخذ تورسوف يوجه حركاتي ، حركة بعد حركة ، وثانية بعد أخرى إلى أن تحققت لها صفة التسلسل المنسق المنتظم .

وبينا كنت أعد الأوراق الوهمية أخذت أتذكر الطريقة والنظام

الصحيحين اللذين يتم بهما هذا العمل في الحياة الواقعية . ثم جعلتني التفاصيل المنطقية التي كان المدير يقترحها على أتخذ موقفا مختلفا تمام الاختلاف إزاء الهواء الذي كنت أقبض عليه بدلا من النقود — وثمة فرق بين أن تحرك أصابعك في الهواء الخالي وبين أن تمسك بها أوراقا مالية قسدة ومستعملة تراها بعين خيالك بوضوح .

وما كنت أقتنع بحقيقة الأفعال الجسمية التي كنت أقوم بها حتى أصبحت أشعر وأنا على المسرح براحة وحرية تامتين .

أضف إلى ذلك أنني أهديت إلى عدد من الحركات الصغيرة لم تكن قد خطرت على بالي من قبل ، ثم لففت الدوبارة بعناية ووضعتها إلى جانب رزمة الأوراق على المائدة . وشجعتني هذه الحركة الصغيرة فهدت الطريق إلى حركات عديدة أخرى ، ومن ذلك أنني قبل الشروع في عدد من الأوراق أخذت أضغطها إلى بعضها البعض وأسقطها من بين أصابعي على المائدة المرة بعد المرة كما يفعل المرء بأوراق اللعب ، لكي أجعل منها رزما أبينة . .

هذا ما نقصده عندما نتحدث عن حركة الجسم الصادرة عن أسباب معقولة : إنها الحركة التي يمكن أن يسترشح إليها الفنان وتطمئن إليها أعضاؤه اطمنانا كاملا . .

وهكذا لحص تورسوف الموضوع كله وكان في نيته أن يختم بهذا عمل اليوم . بيد أن جريشا كان يرغب في مناقشته فقال :
« كيف يمكنك أن تسمى حركة تعتمد على مجرد الهم حركة جسمية أو عضوية ؟ »

وأيد بول في اعتراضه ذلك ذاهبا إلى أن الأفعال المتعلقة بأشياء مادية ، والأفعال المتعلقة بأشياء وهمية هي بالضرورة أفعال من نوعين مختلفين ، ثم قال :

« وخذ مثلاً شرب الماء - إن من شأنه أن يفضى إلى عملية كاملة تتطلب نشاطاً جدياً وعضوياً ، كإدخال السائل في الفم والإحساس بمذاقه ، ودفع الماء إلى الجزء الخلفى من اللسان ثم ابتلاعه .

فقاطعهُ المدير بقوله : « بالضبط ، يجب عليك أن تعيد القيام بكل هذه الحركات التفصيلية الدقيقة - حتى ولو لم يكن بين يديك ماء لأنك إن لم تفعل لما أمكنك أبداً أن تصل إلى مرحلة الابتلاع .

وهنا عاد جريشا يقول وهو مصر على وجهة نظره : « ولكن كيف تستطيع تكرار هذه الحركات إن لم يوجد في فك شيء ؟ »

فأجاب تورسوف : « ابتلع ريقك أو ابتلع الهواء ، هل لهذا أية أهمية ؟ ستقول : إن ذلك لا يعادل ابتلاع الماء أو النبيذ ، وأنا أوافق على أن ثمة اختلافاً ، ومع ذلك فإن ابتلاعك ريقك ينطوى على قدر من الصدق المادى ينفي باغراضنا . »

- ٥ -

استهل المدير الدرس بقوله : « اليوم سنتقل إلى الجزء الثانى من التمرين الذى بدأناه أمس ، وستجيزاته نفس الطريقة التى اتبعناها بالنسبة للجزء الأول . »

« ويتضمن هذا الجزء مشكلة أكثر تعقيداً . »

فقلت وأنا في طريقى إلى خشبة المسرح لأنضم إلى ماريّا وفانيا : « إنى لا أتردد فى أن أقول : إننا لن نتمكن من حلها . »

فقال تورسوف يطمئنتنا : لا بأس فاني لا أكلفكم هذا التمرين لاعتقادى بأنكم ستفقدون على تمثيله ، وإنما فعلت ذلك لأنكم إذ تحاولون القيام بشئ فوق طاقتكم تتمكنون من إدراك مواطن الضعف فيكم بطريقة أفضل ، وتعرفون ما أتم في حاجة إلى بذل الجهد لتحقيقه ، أما فى الوقت الحاضر

فيكني أن تحاولوا تحقيق ما هو في حدود طاقتكم ، حققوا الى تسلسل الحركة الجسمية الخارجية ، واجعلوني أشعر بما تتطوى عليه من صدق .

ثم التفت تورسوف إلى واستطرد قائلاً : « وأسألك أنت ، بادية ذى به ، هل تستطيع أن تترك عملك برهة وأن تذهب إلى الحجرة المجاورة استجابة لنداء زوجتك لتشاهدها وهي تقوم بعمل حمام لطفلكما ، .

فقلت وأنا أنهض وأتجه إلى الحجرة الأخرى : ليس ذلك صعبا .

فقال المدير وهو يستوقفني : «حقاً ! يبدو لي أن ذلك نفس الشيء الذي لا تستطيع القيام به كما ينبغي — أضف إلى ذلك أنك تزعم أن الذهاب من المسرح إلى حجرة ما ، ثم الخروج منها إلى المسرح مرة أخرى أمر يسهل القيام به ، ولكن إذا كنت تعتبر الأمر سهلاً فما ذلك إلا لأنك تسمح بدخول قدر كبير من التناقض ونقص التسلسل المنطقي فيما به من أفعال .

« تأمل بنفسك ما فاتك من الحركات والحقائق الجسمية الصغيرة التي تكاد تدق عن الملاحظة ، مع أنها حركات وحقائق أساسية ، مثال ذلك أنك لم تكن قبل مغادرتك المسرح ، مشغولاً بأمور تافهة ، بل كنت تقوم بعمل على جانب كبير من الأهمية : إذ كنت ترتب حسابات الجماعة وتراجع الأرصدة . . فكيف يمكنك أن تهمل ذلك فجأة وأن تندفع إلى الحجرة المجاورة . كما لو كنت تعتقد أن سقف الحجرة على وشك الانهيار ! ما من شيء رهيب قد حدث . كانت امرأتك تناديك فحسب ، ثم هل يمكنك أن تتخيل أنك تستطيع في الحياة الواقعية أن تدخل إلى حجرة لترى طفلاً رضيعاً وفي فك سيجارة ! وهل يحتمل أن تقبل أم طفل السباح لرجل يدخن سيجارة بالدخول إلى الحجرة التي تغسل فيها طفلاً؟ . . لذلك يتعين عليك أن تجد مكاناً تضع فيه سيجارتك ، بحيث تتركها هنا في هذه الحجرة (النصة) وبعد ذلك تستطيع أن تذهب .. إن كل تصرف من هذه التصرفات التفصيلية الصغيرة يسبل أداؤه على حدة . »

فعلت ما أشار به ووضعت السيارة في حجرة الجلوس ثم خرجت من المسرح إلى الأجنحة (الكواليس) في انتظار اللحظة التي أعود فيها إلى المسرح ...

وقال المدير : « هاتذاقت بتنفيذ كل حركة صغيرة على حدة ثم جعلت منها كلها مجتمعة عملية واحدة كاملة . ألا وهي الذهاب إلى الحجرة المجاورة ، وكانت عودتي إلى حجرة الجلوس بعد ذلك موضع تصحيحات ومراجعات لاتحصى ، إلا أن السبب في ذلك هذه المرة كان منحصراً في أن البساطة كانت تنقصني وأتني كنت أميل إلى التدقيق في كل كبيرة وصغيرة ، ومثل هذه المبالغة كانت من الأمور الزائفة أيضاً .

وأخيراً ابتدأنا نعالج أم الأجزاء وأغناها من الناحية التشيلية ، وهو الجزء الذي أعود فيه إلى الحجرة (أى المنصة) رغباً في مواصلة العمل ، فإذا بي أرى « ثانياً ، قد أشعل الغاز في النقود ليلهو بمنظرها وهو يشعر بسرور أبله لما فعل .

وأحسست أنا بما ينطوى عليه الموقف من إمكانيات مشجعة فاندفعت إلى الأمام ، وأطلقت لافعالاتي العنان ، فألقيت نفسي أتخط في شرك المبالغة . وصاح تورسوف : « قف لقد أخطأت الطريق - تأمل ما قف بأدائه الآن وأنت لا تزال في أوج انفعالك » .

وكان كل ما يتطلبه مني دورى هو أن أجرى إلى المدفأة وأترع منها رزمة من الأوراق المالية المشتعلة ، بيد أنه كان يتعين على ، لكي ألتقط الرزمة من النار ، أن أتدبر حركاتي بحيث أدفع أحاز زوجتي الأبله من طريقي فلما فعلت ذلك لم يقتنع المدير لأن مثل هذه الدفعة العنيفة لا يمكن أن تقضى إلى كارثة وتؤدي إلى وفاة صهرى .

وكننت أحرق شوقاً إلى معرفة الطريقة التي أستطيع أن أؤدي بها مثل هذه الحركة القاسية وأبرزها في الوقت ذاته .

وسألني المدير : « هل ترى هذه القصاصة من الورق ، سأشعل فيها النار وألقي بها في هذه المنفضة الواسعة . » أما أنت قف هناك بعيداً ، وحالماً ترى اللهب يندلع ، اجر ، وحاول أن تنقذ ما تبقى منها من الاحتراق . »

وما كاد يشعل النار في الورقة حتى اندفعت إلى الأمام في عنف ، كدت معه أن أكسر ذراع « قانيا » الذي كان واقفاً في طريقى .

وعندئذ قال تورسوف : « هل تستطيع الآن أن تجد أى شبه بين ما فعلت الآن وبين ما فعلت من قبل ! لقد كدنا الآن فقط أن ننتهى إلى مصيبة بالفعل ، أما في المرة السابقة فلم يكن ما فعلت سوى مبالغة . »

« ولا يصح أن نستنتج من ذلك أنى أجبد كسر الأذرع ، أو أنى أوافق على أن يمزق بعضكم البعض على خشبة المسرح ، وإنما أود أن تدرك أن الأوراق المالية تحترق في الحال أيضاً ، ولذلك تتعين عليك ، إن أردت إنقاذها من الاحتراق ، أن تتصرف في الحال أيضاً ، وهذا هو ما لم تفعله في المرة الأولى فكان طبيعياً أن تغلو تصرفاتك من الصدق . »

ثم صمت لحظة وأردف بعدها قائلاً : « فلنواصل عملنا الآن ، فصحت أسأله : « هل تعنى أننا لن نفعل شيئاً آخر فيما يتعلق بهذا الجزء ، فقال تورسوف : « وما الذى تريد أن تفعل ! لقد أُنقذت من المال ما أمكنك إنقاذه ، أما الباقي فقد التهمته النيران . »

— وماذا عن القتل !

— لم تكن ثمة جريمة قتل .

— هل تعنى أنه لم يقتل أحد ؟

— لقد قتل شخص بالطبع ولكن لا وجود لجريمة القتل بالنسبة للشخص الذى كنت تمثل دوره . فقد بلغ حزنك على ضياع المال حداً لم تدرك معه أنك دفعت صهرك الأبله فألقيت به أرضاً ، ولو أنك أدركت ذلك

فربما لم تكن لتتسمر في مكانك ، وإنما كنت تهوول لمساعدة الرجل المحتضر .

وكنا قد وصلنا في تلك اللحظة إلى أصعب النقاط بالنسبة لى ، إذ كان على أن أقف في مكانى كما لو كنت قد تحولت إلى تمثال من الحجر في حالة من الشلل المفجع ، ولكنى أحسست بالبرودة تملؤنى ، بل لقد أدركت أنى أبالغ فى التمثيل .

فقال تور تسوف : « نعم . هاهى ذى كلها ، كل القوالب المصطنعة المألوفة المفرطة فى القدم ، والتى يعود تاريخها إلى أسلافنا . »

فقلت : « كيف يمكنك أن تتعرف على هذه القوالب ؟ » .

فأجاب « العيون التى تحفظ من الهول ، ومسح الجبهة باليد فى ألم ممض ، وإمساك الرأس بكلتا اليدين ، والمرور بالأصابع الخس جميعا خلال الشعر ، ووضع اليد على القلب ؛ إن كل واحدة من هذه الحركات لا يقل عمرها عن ثلاثمائة سنة .

« فلنلق جانباً بكل هذه السخافات ولنتحرر من ذلك اللعب بالجبهة والقلب والشعر ، ولنعطى بدلاً من ذلك حركة فيها صدق وإيمان مهما تكن حركة ضئيلة جداً . »

فسأله : « وكيف يمكن أن أعطيك حركة ، والمفروض أنى فى حالة شلل مفجع ؟ »

فسألتى بدوره : « وما رأيك أنت ؟ هل يمكن أن تكون هناك حركة أو نشاط فى السكون المرحى (الدراى) أو فى أى نوع آخر من أنواع السكون ؟ وإذا كان ثمة حركة فمن أى شىء تتكون ؟ » .

وجملتى هذا السؤال أسبر أغوار ذا كرتى عسى أن أئذ كرمالذى يمكن أن يفعله إنسان فى أثناء فترة من السكون المؤثر المثقل بالانفعال . وحينذاك

ذكرنى تورسوف ببعض أجزاء من كتاب «حياتى فى الفن» ، ثم أخذ يقص علينا واقعة شاهدها بنفسه فقال :

«حدث ذات مرة أنى اضطررت أن أخبر إحدى السيدات بوفاة زوجها واستطعت أخيراً ، وبعد تمهيد طويل توخيت فيه الحذر ، أن أنطق بالخبر الرهيب . وقد استولى الذهول على المرأة المسكينة ، ومع ذلك لم يظهر فى وجهها شئ من ذلك التعبير المفجع الذى يحلو للممثلين استخداً على خشبة المسرح — وكان انعدام التعبير من وجهها ، ذلك الوجه الذى كان فى سكونه القامى أشبه بوجوه الموتى ، هو أبلغ الأشياء تأثيراً فى النفس . ووجدت نفسى مضطراً إلى الوقوف بجانبها دون أن تبدر منى أدنى حركة ، لفترة تزيد على عشر دقائق ، حتى لا أقطع جبل العملية التى كانت تجري فى أعماقها . وأخيراً بدرت منى حركة أخرجتها من ذهولها وعندئذ خرت مغشياً عليها .

وبعد مرور مدة طويلة من الزمن ، عندما أصبح فى الإمكان التحدث إليها عن الماضى ، سألتها عما كان يدور بخلدائها فى تلك الدقائق من السكون المولم ، فعلمت أنها كانت تتأهب لشراء بعض الحاجيات لزوجها قبل أن يصلها نبأ وفاته بلحظات قلائل ، ولكن بما أنه قد مات فلا بد لها من أن تفعل شيئاً آخر . . . وماذا عسى هذا الشئ أن يكون ياترى ؟ وفيما هى تفكر فى مشاكلاها فى الماضى وفى الحاضر ، أخذ ذهنها يطوف بذكريات حياتها من البداية حتى للآزق الراهن بما ينطوى عليه من تطورات مجهولة ، ثم إذا هى تسقط مغشياً عليها لشعورها بالعجز للعطب إزده موقف لا تملك له حلاً ولا ربطاً .

«وأظنكم توافقون على أن تلك الدقائق العشر من السكون الرهيب كانت تسبب ما يكفى من الحركة والفعل . . . تخيلوا أنكم تضغطون حياتكم الماضية كلها فى عشر دقائق وجيزة — أليس هذا فعلاً ؟ ،

فواقت قائلاً : « إنه لكذلك بالطبع . ولكنه ليس فعلاً جسيماً ،

قال تورسوف : « حسن جداً . لعله ليس فعلاً جسمانياً ولستاق حاجة إلى إجهاد الفكر بحثاً عن الأسماء والعناوين ولا إلى محاولة توخي الدقة أكثر من اللازم : ففي كل حركة جسمية عنصر نفسي ، كما أن في كل فعل نفسي عنصراً جسمياً . »

وقد تبين لي بعد ذلك أن تمثيل المشاهد التالية حيث أفيق من ذهولي وأحاول إيقاظ صهري أسهل بمرحلة من تمثيل مشهد الجود بما يتطوى عليه من إفعالات نفسية .

قال المدير : يجب علينا الآن تلقي نظرة على ما تعلمناه في الدرسين الأخيرين . إن الشباب يتقصهم الصبر ، ولذا فهم يحاولون أن يلقفوا كل الحقيقة الداخلية المسرحية ما أو لدور ما ، دون ترو أو استيعاب ، ثم الإيمان بتلك الحقيقة إيماناً مرتجلاً .

ولما كان من المستحيل التمكن من كل ما يتطوى عليه المسرحية أو الدور بهذه الطريقة المرتجلة السطحية فإنه ينبغي علينا أن نقسم محتوياته إلى أجزاء ثم نحاول فهم كل جزء على حدة ، ويجب علينا - لكي نصل إلى الحقيقة الجوهرية لكل جزء ، ولكي نتمكن من الإيمان بها - أن تتبع نفس المنهج الذي اتبعناه لاختيار وحدتنا وأهدافنا .

« فعندما لا نستطيعون الإيمان بفعل كبير فإنه يجب عليكم أن تقسموه إلى أجزاء أصغر ، وذلك إلى أن تتمكنوا من الإيمان به . ولا تظنوا أن هذا عمل هين يسير ، بل هو على العكس عمل ضخم شاق . وأنتم لم تكونوا تبددون الوقت الذي قضيتموه في محاضراتي وفي التدريبات التي يشرف عليها رحمانوف في تركيز انتباهكم وقصره على الحركات الجسدية الصغيرة . ولعلكم لم تدركوا بعد أن الممثل يستطيع ، إذا آمن بصدق فعل صغير ، أن يتقمص دوره وأن يؤمن بحقيقة المسرحية كلها .

« إنني أستطيع أن أذكر لكم أمثلة لأحضر لها ، من واقع تجربتي الخاصة ،

طراً فيها شيء غير متوقع فأحال التمثيل الراكذ الآلى إلى تمثيل مفعم بالحياة كأن يقع كرمى مثلاً ، أو يسقط منديل من يد ممثلة ويجب التقاطه فى الحال أو يحدث تغير مفاجىء فى سباق الحركة المسرحية - إن هذه أمور تقتضى من الممثل القيام بأعمال صغيرة لكنها أعمال حقيقية ، لأنها على صغر شأنها أعمال منبثقة من واقع الحياة ، وكما تعمل هبة من النسيم النقى على تنظيف الجو فى حجرة فاسدة الهواء ، فإن هذه الأفعال الحقيقية يمكنها أن تبعث الحياة فى التمثيل الآلى ، تمثيل القوالب المحفوظة المفتقر إلى الحياة . إن مثل هذا العمل الصغير الطارىء يمكن أن يذكر الممثل بالنعمة الصادقة التى ضاعت منه كما يمكنه أن يخلق قوة دافعة باطنة تحول مشهداً بأكمله إلى طريق أكثر إبداعاً وإبتكاراً .

« بيد أننا لا يسعنا أن نترك أمورنا للأقدار . وإنه لما بهم الممثل أهمية بالغة أن يعرف كيف يتصرف فى الظروف المعتادة فإذا وجدتم أن معالجة فصل كامل من الرواية أمر متعذر لطوله طولاً بالغاً فقسموه إلى أجزاء . فإذا لم تكف حقيقة واحدة لإقناعكم بصدق ما تفعلون فاجتهدوا أن تضموا إليها تفصيلات وحقائق أخرى ، حتى يتيسر لكم أكبر مجال من الفعل الذى يكون كفيلاً بإقناعكم . وما يساعدكم فى إدراك هذه الغاية أن تتوفر فى كل منكم حاسة وزن الأمور .

« ولقد كررنا ما قلناه من عمل خلال الدروس الأخيرة لبيان هذه الحقائق البسيطة الهامة مع ذاك » .

قال المدير : عدت فى الصيف الماضى ، وللمرة الأولى بعد عدد من السنين إلى مكان فى الريف كنت قد اعتدت قضاء إجازتى فيه ... وكان البيت الذى أنزل به يبعد عن محطة السكة الحديد بمسافة قصيرة . وكان ثمة طريق مختصر

يفضى من البيت إلى تلك المحطة ويمر بمنخفض فى الأرض ويبسع خلایا للنحل وبغابة صغيرة - وكنت قد اعتدت فىما مضى أن أذهب إلى المحطة ثم أعود منها سالكا ذلك الطريق المختصر مرات ومرات ، حتى أصبح مرأ مطروقا - ثم مضت الأيام وغطت الحشائش الطويلة للمر .

« وعندما وصلت فى الصيف الماضى ، أردت أن أسلك هذا الطريق نفسه مرة أخرى . ولكن لم يكن من السهل أن أعثر علیه بأدىء ذى بدء ، فكنت أضل سبیل فى كثير من الأحيان ، وأصل إلى طريق رئيسى عام مليء بآثار العجلات والحفر لاشتداد وطأة الحركة العامة فيه - وربما يجدر بى أن أقول : إننى لو كنت قد سرت فى هذا الطريق العام لأفضى بى إلى اتجاه مضاد للاتجاه المؤدى إلى المحطة - ولذا كنت أجدنى مضطراً لأن أعود أدراجى وأواصل البحث عن الطريق المختصر مستعيناً على ذلك بآثار علامات قديمة مألوفة : كشجرة هنا وجذع هناك ، أو مرتفع أو منخفض قليل فى مستوى الأرض . كانت هذه الذكريات تعينى فى بحثى حتى اهتديت أخيراً إلى الطريق وتمكنت من اتخاذه ثانية فى ذهابى إلى المحطة وإيابى منها . ولما كنت مضطراً إلى الذهاب إلى المحطة مرات كثيرة فقد عدت إلى استخدام الطريق المختصر كل يوم تقريباً ، حتى أصبح مرأ مطروقا متميزاً مرة أخرى ... »

« وقد كنا فى أثناء الدروس القليلة الأخيرة نخطط لأنفسنا طريقاً من الأفعال الجسمية فى تمرین النمود المحترقة ، وهو طريق يشبه إلى حد ما الطريق الربنى الذى حدثتكم عنه ، وهو وإن يكن طريقاً مألوفاً فى الحياة الواقعية إلا أنه وجب علينا أن نسلكه من بدايته إلى نهايته على خشبة المسرح حتى نتعرف علیه ويصبح طريقاً مألوفاً لأنفسنا أبداً . »

« وطريقكم المستقيم قد أخفته عنكم عادات سيئة تندرکم فى كل خطوة تخطونها بتضليلكم والاتجاه بكم إلى طريق عام بال ، مليء بالحفر ، وذلك هو طريق التمثيل الآلى ذى القوالب الجامدة . ولكى تتجنبوه يجب عليكم أن

تفعلوا ما فعلت أنا ، قرسوا أسس الاتجاه الصحيح باتخاذ سلسلة من الأفعال الجسمية ، وإعادة أداء تلك الحركات المرة بعد المرة حتى تحددوا بصفة دائمة الطريق الصحيح لأدواركم ... والآن هلموا إلى خشبة المسرح وكرروا أداء الأفعال الجسمية المفصلة التي توصلنا إليها في المرة الأخيرة .

« ولكي ألفت نظركم إلى أنني لا أريد منكم سوى أفعال جسمية وحقائق جسمية وإيمان جسماني بهذه الحركات وتلك الحقائق ، إني لا أطلب منكم أكثر من هذا ، وعند ذلك قنا بأداء التمرين من بدايته إلى نهايته .

ولما فرغنا سألنا تورسوف : « هل لاحظتم ظهور مشاعر وأحاسيس جديدة نتيجة لقيامكم بأداء مجموعة متصلة من الحركات الجسمية دون توقف ؟ إن كانت تلك المشاعر والأحاسيس قد ظهرت كان معنى ذلك أن اللحظات المتفرقة تنساب وتتدجج - كما ينبغي لها أن تفعل - بحيث تكون مجموعات أكبر وتخلق تياراً مستمراً من الصدق .

« وتستطيعون تجربة ما أقول بتمثيل المشهد كله من البداية إلى النهاية عدة مرات ، مستخدمين الأفعال الجسمية وحدها .

وقد اتبعنا إرشاداته ف شعرنا حقاً بأن الأجزاء المنفصلة تتشابه وتتحد مكونة كلاماً مترابطاً ، وكانت كل إعادة تدور هذا الترابط حتى أصبحت الحركة في المشهد تتدفق في قوة وسهولة متزايدتين . .

يبد أني دأبت - في أثناء تكرارنا للمشهد - على ارتكاب خطأ معين أشعر أنه يجب على أن أتحدث عنه بشيء من التفصيل : لقد كنت أتوقف عن التمثيل في كل مرة أخرج فيها من المشهد وأغادر خشبة المسرح ، وكانت النتيجة المترتبة على ذلك انقطاع التسلسل المنطقي لأفعال الجسمية . ولا ينبغي أن ينقطع هذا التسلسل . وواجب الممثل ألا يسمح بحدوث مثل هذه التصدعات التي تسبب ثغرات لا تلبث أن تمتلئ هي الأخرى بأفكار ومشاعر غريبة على الدور ودخيلة عليه .

ثم يقول المدير : وإذا لم تكن قد اعتدت التمثيل لنفسك وأنت خارج المنصة فلا أقل من أن تركز أفكارك فيما كان يمكن أن تفعله الشخصية التي تصورها لو أحاطت بها ظروف ماثلة ، إن هذا من شأنه أن يعينك على البقاء في نطاق الدور الذى تؤديه .

وبعد أن صحح لنا تورسوف بعض الأخطاء ، وبعد أن قننا بتمثيل المشهد عدة مرات أخرى سألتى قائلاً : هل تحققت الآن أنك وفقت إلى إقامة ذلك التسلسل الطويل ، بصورته المتينة وحالته الدائمة ، من اللحظات الصغيرة الفردية التى يتألف منها الفعل الجسدى الصادق لهذا التمرين ؟

إننا نسمى هذا التسلسل ، بلغتنا المسرحية ، حياة الجسم البشرى ، وهى حياة تتكون — كما رأيتم — من أفعال جسمية يحركها شعور داخلى بالصدق وإيمان الممثل بما يفعله ، وحياة الجسم البشرى هذه فى أثناء قيام الممثل بدوره ليست شيئاً هيناً ، إنها نصف الصورة المطلوب من الممثل خلقها وإن لم تكن النصف الأهم .

— ٧ —

وبعد أن قننا بتمثيل نفس التمرين مرة أخرى قال المدير :

« والآن وقد خلقتم جسم الدور يمكننا أن نفكر فى الخطوة التالية ، الخطوة التى تفوق الخطوة الأولى فى أهميتها .. ألا وهى خلق روح إنسانية فى الدور ، » .

والواقع أن هذا الخلق قد تم فعلاً داخلكم ودون علمكم . والدليل على ذلك أنكم حينما أدبتم فى هذه اللحظة جميع الأفعال الجسمية التى يشتمل عليها المشهد لم تؤدها بطريقة شكلية جافة ، وإنما أدبتموها بطريقة تدل على اقتناع صادر من صميم نفوسكم .

فكيف حدث هذا التغيير ؟

« لقد حدث بطريقة طبيعية لأن الرابطة بين الجسم والروح رابطة لا تنفصم . وحياة أحدهما مصدر لحياة الآخر ، وكل عمل جسماني ، باستثناء الأعمال الآلية الصرفة ، يصدر عن شعور داخلي ، وبالتالي فإن لكل دور جانبيين متشابهين : أحدهما داخلي والآخر خارجي ، واشتراكهما في هدف يقربهما من بعضهما البعض ويقوى الروابط التي تربط بينهما . »

ثم طلب المدير مني أن أعيد تمثيل مشهد النقود ، وبينما كنت أعد الأوراق المالية المسرحية بدرت مني التفاتة إلى « قانيا » أخ زوجتي ، ولأول مرة جعلت أسأله نفسي : « لماذا يحوم حولي دائماً يا ترى ؟ » وعندئذ شعرت أنني لا أستطيع مواصلة التمثيل ما لم أوضح العلاقة القائمة بيني وبين صهرى هذا .

ولإيكم ما ابتكرته ، بمساعدة المدير ، أساساً لتلك العلاقة : « لقد اشترى جمال زوجتي وصحتها بشمن قاذح هو تلك العادة التي يقامى منها أخوها التوأم فقد تحتم إجراء عملية اضطرارية عند ميلادهما ، وهكذا تعرضت حياة التوأم الذكر للخطر لإنقاذ حياة الأم وحياة طفلها . ونجا الجميع من براثن الموت ، بيد أن المولود الذكر صار أبله وأحجب - وقد كان لذلك أثره في حياة الأسرة باستمرار ، فهي لا تبرح تعاني منه ما تعان . وجعلتني هذه القصة المخترعة أغير تماماً من موقعي إزاء هذا النعس الناقص العقل ، فقد امتلأ قلبي بالحنان الصادق نحوه ، بل شعرت بشيء من تبيكيت الضمير لما حدث في الماضي . »

وكان هذا كفيلاً يبعث الحياة على الفور في مشهد ذلك الإنسان الشقي وقد خامرني شيئاً من الطرب لاحتراق الأوراق المالية ، فإذا بي أقوم - بدافع من شعوري بالشفقة عليه - بحركات بلهاء لأدخل السرور على نفسه ، فمن ذلك أنني جعلت أخبط برزم الأوراق على المائدة ، وأجعل وجهي يقوم بحركات وغمزات مضحكة ، وأنا أحل ما يحيط بالرزم من أرجلة ملونة والتي بها في

النار — وكان « فانيا » يستجيب استجابة حسنة لهذه التصرفات التي كنت أقوم بها عفو الخاطر وحيثما اتفق ، وقد دفعتنى هذه الاستجابة إلى الاستمرار في التفتن على هذه الوتيرة ، وكانت النتيجة خلق مشهد جديد كل الجدة ، مشهد ينسج بالحياة والمرح والحرارة حتى لقد أعجب به على الفور زملاؤنا الذين كانوا يشاهدوننا ، وكان هذا مما شجعنا وجعلنا نمضي قدما — ثم حانت لحظة ذهابي إلى الحجرة المجاورة فتساءلت : إلى أين ؟ إلى زوجتي ! ولكن من هي زوجتي ؟ فلم أكن أستطيع مواصلة تمثيل المشهد ، ما لم أعرف كل شيء عن هذه السيدة التي تربطني بها ، في حدود الدور الذي أؤدي به برباطة الزوجية . وكانت القصة التي ألفتها عن حياتها قصة موعلة في صبتها العاطفية ، ومع ذلك فقد شعرت بأن الظروف لو كانت حقا كما تخيلت لكان لتلك الزوجة وطفلها مكانة في نفسي لا تدانيها مكانة .

وفي ضوء هذه الحياة التي جدت على المشهد بدت طريقتنا القديمة في أداءه طريقة باهتة لا قيمة لها . لكم كان يسيرا على ومدعاة لسروري أن أشاهد الطفل في حمامه ! انتهى لم أكن بحاجة الآن إلى من يذكرني بالسيجارة المشتعلة ، فقد حرصت أشد الحرص على إطفائها قبل مغادرة حجرة الجلوس .

أما عودتي إلى المائدة بما عليها من أموال ، فهي الآن واضحة وضرورية في وقت واحد معاً ، إن ما أعمله فانيا أعمله من أجل زوجتي وطفلي ومن أجل الأحادب الشقي .

ومن ثم اكتسب إحراق النقود مظهراً مختلفاً تمام الاختلاف ، ولم يكن على إلا أن أوجه هذا السؤال إلى نفسي : « ماذا كان يجب علي أن أفعل لو أن هذا حدث حقيقة ؟ » إن الرعب ينتابني لما يتهدد مستقبلي ، فالرأي العام لن يهتمني بأنتي لص خصب ، بل بأنتي قاتل صهري أيضا — أضف إلى ذلك أنني سأعتبر قاتلا لطفلي ، وما من إنسان يستطيع تبرئة ساحتي في نظر الناس ، ولست أدري ماذا يكون رأي زوجتي في بعد قتل أعماها .

وكان من الضروري ألا أبدى حراكا على الإطلاق وأنا أقلب هذه الاحتمالات في ذهني ، غير أن سكوتي كان مفعما بالحركة والفعل .

أما للشهد التالي الذي كنت أحاول فيه أن أرد صهرى إلى الحياة — فقد سارت فيه الأمور على ما يرام من تلقاء نفسها، وكان هذا أمرا طبيعياً نظراً لموقفي الجديد من هذا الصهر .

وهكذا صار القرين الذي كان قد أصبح من قبل أقرب إلى إثارة الملل في نفسي يوقظ فيها الآن مشاعر زاهية دفاقة فيها شيء من الملل ؛ كما بدت لي الطريقة التي اتبعت في خلق الناحيتين الجسدية والروحية للدور طريقة ممتازة ، على أنني كان يساورني شعور بأن أساس نجاح هذه الطريقة يعود إلى ما للكلمة ، لو ، من مفعول سحري ، وإلى الظروف المحيطة بالموقف — لقد كان هذان العاملان ، وبالأحرى : لو .. والظروف .. هما اللذان ولدا في نفسي الدافع الداخلي . فلماذا لا يكون من الأسهل إذن أن نعمل مبتدئين من هذين العاملين مباشرة ، بدلا من قضاء كل ما نقضيه من وقت هلى الأهداف الجسدية .

لقد دار كل هذا في بالي، ولم أطق إلا أن أذكره للبدير الذي وافقني قائلاً :
« بالطبع — وهذا هو ما اقترحت عليك القيام به منذ أكثر من شهر عندما مثلت هذا المشهد لأول مرة . »

فقلت : « ولكن في ذلك الوقت كان يصعب على أن أبه خيلى وأجعلها تنشط لعمل ما أريد . »

قال المدير : « نعم أما الآن فقد تيقظت خيلتك تماما ، ومن السهل عليك الآن أن تخترع المواقف الخيالية بحسب ، بل أن تعيش تلك المواقف وتشعر بحقيقتها . فلماذا حدث هذا التغير ! لقد حدث لأنك في البداية كنت تبذر بذور خيالك في تربة قاحلة ، إذ أن التفصلات الخارجية والتوتر الجسدي

والحياة العضلية الحاطئة تربة رديئة لا يمكنك أن تزرع فيها الصدق والشعور الحق. أما الآن فقد أصبحت لك حياة جسمانية صحيحة . كما أصبح إيمانك بتلك الحياة قائما على المشاعر النابعة من طبيعتك ذاتها ، وأنت لم تعد تبني تخيلك في الهواء على غير أساس أو بطريقة عامة . لم يعد تخيلك صورة معنوية مجردة ، ونحن إذ نلجأ بسرور إلى الأفعال الجسمانية الحقيقية وإلى إيماننا بها ، فإنما نفعل ذلك لأنها في متناول يدا وتستجيب إلى ما ندعوها إليه .

« ولأننا نستخدم تكتيكات واعياً أو طريقة فنية شعورية لخلق أقنوم الجسماني لدور ما ، ثم نستعين بذلك الأقنوم حتى تتمكن من خلق الحياة الباطنية اللاشعورية التي يستمد منها الدور روحه . »

- ٨ -

واصل المدير اليوم شرح طريقته فأوضح لنا ما خفي من ملاحظاته مشبها التمثيل بالسفر فقال :

« هل سبق لكم القيام برحلة طويلة ؟ إذا كان هذا قد حدث فلا شك أنكم تذكرون التغيرات العديدة للمتابعة فيما كنتم تشعرون به وفيما كانت تقع عليه أنظاركم ، وهذا نفسه هو ما يحدث على خشبة المسرح ، فنحن حينما نسير قدما وفقا لسلسلة من الأفعال الجسمانية ، نجد أنفسنا على الدوام في مواقف وأمزجة نفسية وأجواء متخيلة ومظاهر للإخراج تتجدد وتختلف باستمرار كما يصبح الممثل على اتصال بأناس لم يكن يعرفهم من قبل ، ويشاركهم حياتهم . » وبقود خطوات الممثل طوال المسرحية سواء داخل للنصة أو خارجها ، سلسلة أفعاله الجسمانية ، ويكون طريقه مرسوم مبدقة بالغة لا يمكنه إزائها أن يضل طريقه أو أن ينحرف عنه . ومع ذلك فليس الطريق نفسه هو الذي يستهوى روح الفنان في أعماق الممثل ، وإنما ينحصر اهتمامه في الظروف والأحوال الداخلية للحياة التي قادتته إليها المسرحية ، فهو يجب الأجواء الجميلة المتخيلة التي ينطوى عليها دوره ، وما تثيره تلك الأجواء من مشاعر .

وأمام الممثلين طرق مختلفة للوصول إلى غايتهم وهم في ذلك أشبه
بالحالة المسافرين ، فمن أولئك الذين يعيشون أدوارهم حقيقة ويمسونها
بأجسامهم ، ومنهم أولئك الذين يكتفون بأداء الإطار الخارجى للدور ،
ومنهم أولئك الذين يستكثرون من الحيل والخدع القديمة المألوفة ويمثلون
كما لو كان التمثيل حرفة من الحرف ، ومنهم أولئك الذين يجعلون أدوارهم مجرد
محاضرة أدبية جافة ، ومنهم الذين يستلون أدوارهم لاستعراض أنفسهم
استرعاء لانتظار المتفرجين .

فكيف يمكنكم أن تقوا أنفسكم الانزلاق في الطريق الخاطيء؟ ينبغي أن
يكون لكم عند كل منحنى من منحنيات الطريق رقيب مدرب ساهر العين
كامل المراقبة ينبهكم إلى الاتجاه الصحيح ، أما هذا الرقيب فهو إحساسكم
بالصدق الذى يتعاون وإحساسكم بالإيمان بما تفعلون ، ليقبكم على الطريق
القوم

والسؤال التالى هو : ما هى المادة التى نستخدمها لثقب طريقنا هذا ؟

قد يبدو لأول وهلة أنه ما من سبيل أفضل من استخدام الانفعالات
الحقيقية ، بيد أن الأشياء النفسية لا يمكن الاعتماد عليها بدرجة كافية ،
وهذا هو السبب الذى يجعلنا نلجأ إلى « الفعل الجسماني » .

ومع ذلك فثمة شىء أهم من الأفعال ذاتها ، ألا وهو صدق تلك الأفعال
وإيماننا بها . وعلّة ذلك أنه حيثما وجدت الصدق والإيمان وجدت الشعور
والخبرة ، ويمكنكم أن تتحققوا من ذلك إذا قمتم بأدنى فعل تؤمنون به إيمانا
حقيقياً ، فإنكم تجدون انفعالا يتبع ذلك الفعل بصورة مباشرة وتلقائيا
وبطريقة طيبة .

وهذه اللحظات التى يتحقق فيها الإيمان لحظات جديرة بتقديرنا العظيم
مهما بلغ قصرها ، وهى ذات أهمية كبيرة على خشبة المسرح ، سواء كان ذلك

في الأجزاء الهادئة من إحدى التمثيلات أو في المواقف التي نحيا فيها حياة قاجعة أو حياة مؤثرة .

ولا حاجة بكم لأن تذهبوا بعيداً لتجدوا أمثلة لما أقول ، .
ثم يلتفت تورسوف إلى ويسألني : ما الذي كان يشغلك في أثناء تمثيلك
القسم الثاني من ذلك التمرين ؟ لقد اندفعت إلى المدفأة والتقطت حزمة من
الأوراق المالية ، ثم حاولت أن ترد صهرك القاصر التفكير إلى وعيه ،
ثم أسرعت لإنقاذ الطفل المشرف على الغرق . كأن هذا هو الإطار الذي
جرت بمقتضاه أفعالك الجنسية البحتة ، والذي أنشأت في حدوده حياة
دورك الجنسية بطريقة منطقية وطبيعية .

واليك مثالا آخر :

ما الذي كان يشغل د ليدى ما كبث ، عندما وصلت إلى ذروة ماساتها ؟
إنه عمل جسمانى بحث هو فسل بقعة من الدم عقلت بيدها . .
وهنا يقاطعه د جريشا ، معترضاً لأنه لم يكن يجد في هذا الكلام ما يقنعه
بأن مؤلفاً عظيماً مثل شكسبير يمكن أن يكتب آية من آياته لا شيء
إلا لجعل بطلته تفضل يديها أو تقوم بعمل طبيعي مماثل .

ويجيبه المدير بلهجة ساخرة : يا له من تصرف مخيب للآمال حقاً !
تصوروا أن المأساة لم تخطر على بال شكسبير . . كيف أمكنه أن يتغاضى
عن كل ما يستطيع الممثل أن يبدية من توتر وجهه وإلهام وشجن ! لشد
ما يثبت على المرء التضحية بحقيقة الخدع والحيل التمثيلية العجيبة كلها لكي
يلتزم حدود الحركات الجنسية الصغيرة ، والحقائق البسيطة ، والإيمان
الخالص بواقعية هذه الحركات وتلك الحقائق !

ستدرك يا سيد جريشا في الوقت المناسب أن مثل هذا التركيز ضرورى
إذا كنت تريد أن تكون لك مشاعر حقيقية ، وسيأتى اليوم الذى تعرف
فيه أن الكثير من لحظات الانفعال العظيمة تبدأ في الحياة الواقعية أيضاً

بحركة عادية صغيرة طبيعية — هل يدهشك ذلك ؟ إذن دعنى أذكرك
بالعظمت الكثينة التى تصاحب مرض شخص عزيز وإشغافه على الموت .
ما الذى يشغل بال زوجة الرجل المحتضر أو بال صديقه الحميم ؟ إن الذى
يشغلها هو المحافظة على الهدوء فى الحجرة وتنفيذ أوامر الطبيب وقياس
درجة الحرارة ، ووضع السكادات على جهة المريض ؛ كل هذه الأفعال
البسيطة تكتسب أهمية بالغة فى أثناء الصراع ضد الموت .

ونحن معشر الفنانين يجب أن ندرك أن الحركات الجسدية الصغيرة
نفسها تكتسب، عندما نطعم بها ظروفا معينة ، أهمية عظيمة ، وذلك لما لها
من تأثير على مشاعرنا . إن غسل الدماء بالفعل كان قد أعان ليدى ما كبث
على تنفيذ خططها التى رسمتها بلوغ مطامحها ، ولم يكن من قبيل الصدفة أن
تجد بقعة الدم مرتبطة فى ذاكرتها طوال مونولوج النوم بمقتل دنكان : إن
فعلا جسدياً بسيطاً يصبح له دلالة نفسية عظيمة وذلك لأن الصراع الداخلى
الكبير يتلبس متنفساً فى هذا الفعل الخارجى .

ولأنى لأتساءل : لماذا يكون لهذه الرابطة المتبادلة بين الجسم والنفس
تلك الأهمية البالغة فى وسائلنا الفنية المسرحية ؟ ولماذا أنه توتهاً خاصاً
بهذه الطريقة الأولية من طرق التأثير على مشاعرنا ؟

لو أنك قلت لممثل : إن دوره غنى بما فيه من فعل نفسانى ، وإنه زاهر
بما فيه من عناصر الفجيجة العميقة ، لبادر فى الحال إلى إعصار نفسه اعتصاراً
وأخذ يبالغ فى إظهار انفعالاته ، وتمزيق مشاعره تمزيقاً ، والتنقيب فى
أغوار نفسه وتحميل عواطفه من العنف بالاطاقة لها به ، أما إذا طلبت إليه
أن يحل لك مشكلة مادية بسيطة ، وأحطت تلك المشكلة بظروف شبيقة
بحركة للشاعر ، رأته يقبل على أدائها ، دون أن يحشم نفسه عناء النظر فى
هذه المشكلة ، ودون أن يحملها حتى مئونة التفكير العميق فيها إذا كان ما يفعله
سيتمنح عن موقف نفسانى ، أو عن موقف من مواقف المسألة
أو موقف درامى .

وانك إذا عالجت الافعال والعواطف بهذه الطريقة ، تجنبت كل مبالغة وكل عنف ، وكانت النتيجة التي تحصل عليها نتيجة طبيعية وبديهية ولا يتورها أى نقص .. ونحن نجد في روايات كبار الشعراء أن أبسط الأفعال نفسها محوطة بظروف هامة وضعت لخدمة هذه الأفعال ، وأنها — أى هذه الأفعال — تخفى في طياتها جميع ألوان المعربات لإثارة مشاعرنا .

هذا وثمة سبب آخر ، سبب عملي وبسيط لمعالجة المواقف النفسية الدقيقة ، ولحظات المأساة القوية عن طريق الأفعال الجسدية الصادقة : ذلك أن الممثل كي يصل إلى الذرى المفجعة العظيمة يجب عليه أن يجهد قواه الخالقة إلى أقصى ما يستطيع ، وهذا أمر صعب للغاية ، إذ كيف يمكنه أن يصل إلى الحالة النفسية اللازمة إذا كان مفتقراً إلى المثيرات الطبيعية التي يستطيع أن ينبه إرادته بها ؟ إن هذه الحالة لا تحققها إلا الحاسة الخالقة وحدها ، وأنت لا يمكنك أن تضطر هذه الحاسة إلى الظهور اضطراراً . فإذا استخدمت طرقاً غير طبيعية كنت قريباً باتهاج وجهه خاطئة ، والأفعال أفعالاً زائفاً بدلاً من أن تفعل أفعالاً صادقة حقيقياً . إن الطريق السهل طريق مألوف ومعتاد وآلى . إنه الطريق الذي لا تلقى فيه إلا أقل قدر من المقاومة .

ولكى تتجنب ذلك الخطأ ، يتعين عليك أن تتمكن من شيء حقيقى يمكن لمسه . ويؤكد لنا أهمية الأفعال الجسدية في المواقف التي تشد فيها روح الفجيرة أو روح التأثر (الدراما) أن تلك الأفعال كلما ازدادت بساطتها سهل عليك فهمها ، كما سهل عليها هي أن تقودك إلى هدفك الحقيقى ، وبمناى عن العوامل التي تعريك بالتثليل الآلى .

إن كنت تقوم بدور مفجع تراجيدى) ، فينبغى أن تعالجه دون التجاه إلى التقلصات العصبية وبغير أنفاس مهورة ولا مقطوعة ، ودون عنف . وأهم من ذلك كله : لا تحاول الوصول إليه دفعة واحدة ، وإنما يكون ذلك تدريجياً ومنطقياً وبتنفيذ سلسلة متصلة من الأفعال الجسدية التي تؤمن

بصدقها تنفيذاً صحيحاً — فإذا ما اكتملت دربتك على هذه الوسيلة الفنية لمعالجة مشاعرك فإن وضعك إزاء اللحظات المفجعة سيتغير كلية، وستخلص من شعورك بالرهبة منها .

ولا تختلف معالجة الدراما والمأساة عن معالجة الملهاة والقودفيل إلا من حيث الظروف التي تحيط بأنفعال الشخصية التي تصورها ؛ ففي تلك الظروف تمكن القوة الرئيسية والمعنى الأساسي لهذه الأفعال، وعلى ذلك لا تفكر في أنفعالاتك وعواطفك إطلاقاً ، إذا ما طلب منك أن تقوم بتمثيل دور في مأساة ، وإنما فكر فيما ينبغي لك أن تفعله .

وعند ما فرغ تورسوف من كلامه هذا ، ساد الصمت لحظات قليلة قطعها جريشا ، الذي لا يمل كعادته من الجدال ، بقوله :

ولكني أعتقد أن الفنانين لا يسعون على الأرض ملتصقين بها ، وإنما يطفرون علقين فوق السحاب .

ويجيبه تورسوف بابتسامة خفيفة : —

بروقى تشيهك — ولكننا سنبحث هذا الأمر بعد قليل .

— ٩ —

لقد اقتنعت اقتناعاً حقيقياً — في أثناء درس اليوم - بمجدوى الطريقة الفنية التي تتبعها ، ذلك أنني تأثرت تأثراً بالغاً وأنا أشاهد تطبيقها عملياً ، فقد قامت « داشا » — إحدى زميلاتي في الفصل — بتمثيل مشهد من مسرحية « براند » مشهد الطفل الذي تخلى عنه أبواه ، ومؤداه أن فتاة تعود إلى بيتها فتجد شخصاً ما قد ترك طفلاً على عتبة دارها ، فينتابها الضيق بآدمي ذي بدء ، ولكنها سرعان ما تقرر أن تقبلي الطفل ، إلا أن الطفل المليل يموت بين ذراعيها .

والسبب في أن داشا تجد متعة في هذا النوع من المشاهد — أعني المشاهد التي يكون بها أطفال — هو أنها هي نفسها كانت قدت طفلها من مدة ليست بالطويلة ، وكانت قد حملت به دون أن تربطها بأيه رابطة الزواج . وقد أسر أحدهم إلى هذا الخبر باعتباره إشاعة مما تلهج به الألسن ؛ ولكنني بعد أن رأيتها اليوم تمثل ذلك المشهد ، لم يعد يخالجنى أدنى شك في صدق هذه القصة ، فقد كانت الدموع تنهمر على خديها طوال المشهد ، وكان فيما يتدفق منها من حنان ما أقنعنا بأن قطعة الخشب التي كانت تحملها ؛ إنما هي طفل حي حقيقة ، فقد كنا نشعر بوجود الطفل في اللقائف التي تدره ؛ وعندما حلت لحظة وفاة الطفل أمرها المدير بالتوقف عن التمثيل خوفاً مما قد يصيبها نتيجة لما تعانيه من الانفعالات التي بلغت من التأثير أقصاه . .

وهنا كانت عيوننا جميعاً مفرورة بالدموع . ولم نملك إلا أن نسأل تورتسوف :

لماذا ندرس ماضي حياة الناس وأهدافهم وأفعالهم الجسدية مادامنا نرى الحياة نفسها على هذا النحو في وجه داشا ؟

وبحبيبتنا تورتسوف بلهجة تتم عن سروره : هاتم أولاء ترون ما يستطيع الإلهام أن يخلفه . إنه ليس في حاجة إلى أية طريقة فنية ، وإنما هو يعمل في دقة بمقتضى قوانين فننا ، لأننا قوانين أرست أسسها الطبيعة ذاتها ؛ لكنكم لا تستطيعون الاعتماد على مثل هذه الظاهرة كل يوم فقد يحدث في ظروف أخرى أن تخفني ، وعندئذ . . .

وتقاطعه داشا بقولها : « بل إنها لتظهر بكل تأكيد ،

ثم سارعت بإعادة تمثيل المشهد الذي كانت قد مثلته منذ برهة وكأنها كانت تخشى احتمال أن يضمحل إلهامها . وكان تورتسوف يميل في البداية إلى أن يتمتع من التمثيل حماية لجهازها العصبي الغض ؛ ولكن داشا لم تلبث أن توقفت من تلقاء نفسها لعجزها عن القيام بأي شيء . .

وهنا سألها تورسوف: وماذا عساك تفعلين في تلك المشكلة إذن؟ إنك تعلمين أن المدير الذى يلحقك للعمل بفرقة سيمسك بأن تجيدين التمثيل ، لا في ليلة الافتتاح وحدها ، بل في جميع الليالى التالية ، وإلا لم تتجح المسرحية إلا في حفلة الافتتاح ثم يكون نصيبها السقوط .

وتجيبه داتشا : كلا إن كل ما يلزمنى هو أن « أشعر » وبعد ذلك أستطيع أن أجد التمثيل .

ويقول لها تورسوف : إننى أستطيع أن أفهم رغبتك في الوصول إلى مشاعرك وانفعالاتك دفعة واحدة ، وهذا جميل بالطبع . ولو أننا تمكنا من العثور على طريقة نيسر لنا دائماً تكرار التجارب الانفعالية الناجحة لكان ذلك شيئاً مدهشاً . . . إلا أن المشاعر لا سبيل إلى تثبيتها ، ففى تقرب من خلال أصابعنا كما يتسرب الماء ، وهذا هو السبب في ضرورة العثور على وسائل أكثر ضماناً للتأثير على انفعالاتك وتقويتها سواء شئت هذا أو لم تشائيه .

يبد أن داتشا التى كانت تعجب بإسن ، وتحمس له ، أطاحت جانباً بفكرة استخدام الوسائل الجسدية في الخلق الفنى ، وأخذت تستعرض جميع الطرق الممكنة في هذا السبيل : الوحدات الصغيرة والأهداف الداخلية وابتكارات الخيال .

ولكن شيئاً من ذلك لم يستهوا بالقدر الكافى . ثم اضطرت في النهاية إلى قبول الأساس الجسدى ، بعد أن اتجهت شتى الاتجاهات ، وبعد أن حاولت جهداً أن تتجنب الالتجاء إلى هذا الأساس ، وكان تورسوف يعينها ويوجه خطواتها ، ولم يحاول أن يبحث لها عن أفعال جسدية جديدة لكنه كان يقصر جهوده على العودة بها إلى الأفعال التى كانت هى نفسها قد استخدمتها بوحى من بديتها استخداماً رائعاً .

وقد أجادت داشا التمثيل هذه المرة ، وكان أدائها يقسم بالصدق والإيمان معاً . ومع ذلك فلم يكن ثمة مجال للمقارنة بين أدائها ذاك وأدائها الأول .

ولما فرغت من تمثيلها قال لها المدير :

لقد كان تمثيلك جميلاً ، لكنك لم تمثل نفس المشهد . لقد غيرت هدفك . لقد طلبت منك ان تمثل المشهد وبين ذراعيك طفل حى ، فقدمت مشهداً به قطعة من الخشب جامدة ولا حياة فيها ، ملفوفة فى مفرش ، وكانت أفعالك كلها تجرى وفقاً لذلك . وكان تناولك للعصا يتسم بالمهارة ؛ ولكن طفلاً تدب فيه الحياة كانت العناية به تستلزم عدداً كبيراً جداً من الحركات التفصيلية التى أغفلتها تماماً فى هذه المرة . إنك فى المرة الأولى وقبل أن تلقى الطفل المزعوم فى ملابسه كنت قد أبرزت رجله الدقيقتين وذراعيه الصغيرتين ، كنت تحسنيها بالفعل ، ثم أخذت تقبلينها بفيض من الحنان والحب ، وتهمين له بكلمات كلها عطف ولطف وتبتسمين له من خلال دموعك وكان ذلك شيئاً مؤثراً حقاً . أما هذه المرة فقد أغفلت كل هذه التفاصيل المهمة . وهذا أمر طبيعى لأننا عصا من الخشب ليس لها ذراعان أو رجلان .

وفى المرة السابقة ، عندما كنت تحيطين رأس الطفل بقطعة القماش كنت تبدين عناية فائقة حتى لا يضطرب القماش على خديه ، وبعد أن فرغت من لفه وربطه جعلت تنظرين إليه مزهوة مسرورة .

لخاولى الآن أن تصحى خطأك ، وأعيدى تمثيل المشهد وفى أحضانك طفل من لحم ودم لا عصا من الخشب .

وتمكنت داشا أخيراً وبعد جهد عظيم من أن تستعيد - بطريقة شعورية - ما كانت قد أحست به بطريقة لاشعورية ، وهى تمثل المشهد فى المرة الأولى . وما إن آمنت داشا بوجود طفل حقيق بين ذراعيها حتى

أنهرت الدموع من عينيها ... وعندما فرغت من تمثيل المشهد أتى المدير على ما قامت به بوصفه مثالا ناجحا لا يسامى في براعته لما كان يدعونا إليه ويعلمنا إياه .

ولكني كنت لا أزال غير راض بما فعلته داشا ، وأصررت على أنها لم تفلح في تحريك مشاعرنا كما أثارها في تلك المرة التي تفجرت فيها مشاعرنا وهي تمثل الدور أول مامثلة .

وهنا يقول تورسوف : لا بأس ، فما أن يتم التمهيد النفسي وتبدأ مشاعر الممثل تجيش في صدره ، حتى يتمكن من التأثير على المتفرجين حالما يجد لها متنفسا ملائما في بعض الإيماءات الفكرية .

إنني لا أريد أن أخرج أعصاب داشا الفنية ، ولكن لنفرض أنها كان لها طفل جميل من دمها ولحها وأنها كانت تحبه حبا جما ، ثم توفي ذلك الطفل فجأة ولما يمض على ميلاده أشهر قليلة . ولنفرض أن مامن شيء كان يمكن أن يعزيها عن فقدته إلى أن أشفقت عليها الأقدار فإذا هي تجد على عتبة دارها طفلا أجمل من طفلها نفسه ...

وكانت هذه طلبة أصابت داشا في الصميم ، فلم يكذب تورسوف ينتهي من كلامه حتى أجمشت الفتاة بالبكاء وهي تحمل العصا الخشبية بين أحضانها في تأثر يفوق تأثرها في المرة الأولى ذاتها .

وأسرعت أنا إلى تورسوف لأقول له : إنه قد مس بمحض الصدفة الوتر الحساس من قصة داشا المؤسسية ، فأتاه الجزع واندفع إلى المسرح ليقف المشهد ، بيد أنه سمر في مكانه من فرط دهشته إزاء روعة التمثيل ، ولم يجد في نفسه الشجاعة على إلقائه .

وذهبت بعد ذلك إلى تورسوف لأحدثه فقلت له : ليس صحيحا أن داشا كانت في هذه المرة تعيش مأساتها الشخصية الحقيقية ؟ إن كان ذلك

صحيحاً فانت لا تستطيع أن ترجع نجاحها إلى أى ضرب من ضروب الصنعة أو الفن الإبداعي ، فلم يكن ذلك النجاح إلا من قبيل الصدفة .

وهنا يسألني تورسوف بدوره هذا السؤال المضاد : والآن قل لي أنت : هل كان تمثيلها في المرة الأولى من الفن في شيء ؟

فقلت : « بالطبع ،

— لماذا ،

— لأنها تذكرت بداهة مأساتها الشخصية فثارت أعجانبها .

— إذن فالظاهر أن المشكلة قائمة في أنني أوحيت إليها بدلو ، جديدة بدلا من أن تجدها بنفسها .

ثم أردف قائلاً : إنني لا أستطيع أن أرى أى فارق حقيقى بين قيام الممثل نفسه بإحياء ذكرياته وبين قيامه بذلك بمساعدة شخص آخر ، فلمهم هو أن تحتفظ الذاكرة بهذه المشاعر وأن تبعث فيها الحياة إذا وجدت الحافز . وعندئذ لا يسع الممثل إلا أن يؤمن بتلك المشاعر بكل جسمه وروحه .

فقلت أجابته : إننى أوافق على ذلك . إلا أنني لازلت أعتقد أن داشا لم تتحرك مشاعرها بتأثير أية خطة من خطط الأفعال الجسدية ، وإنما حدث ذلك بتأثير الإيماء الذى قدمته أنت إليها . .

فقاطعتنى المدير قائلاً : إننى لا أنكر ذلك لحظة واحدة ، فكل شيء يتوقف على الإيماء التصويرى ، ولكن الذى يجب عليك معرفته هو متى وكيف تأتى به . ولنفرض أنك ذهبت إلى داشا وسألتها عما إذا كان ممكناً أن تتأثر بإيمائى لو أننى أوحيت إليها به بأسرع مما فعلت ، وذلك عندما كانت تمثّل للشهد للمرة الثانية وهى تلف العصا الخشبية دون أن يبدو عليها أى مظهر من مظاهر التأثر ، وقبل أن تلمس فراعى اللقيط ورجليه وتقبلهما ،

وقبل أن يحدث التبدل في ذهنها هي فيحل فيه طفل جميل يتدفق حياة على العصا ... إلى لمقتنع بأن الإيحاء إليها في تلك اللحظة بأن تلك العصا الملقوفة بالحرقة القدرة هي ابنا الصغير لا يمكن إلا أن يجرح مشاعرها . صحيح أنه كان من الممكن أن تبكي بتأثير للطائفة أو التشابه العرضي بين هذا الإيحاء وبين مأساة حياتها ، إلا أن البكاء على الطفل الراحل ليس هو نفس البكاء الذي يستدعيه هذا الموقف بالذات ، حيث تحمل الفرحة بالطفل الجديد على الحزن على الطفل الفقيد .

وبالإضافة إلى ذلك فأنا أعتقد أن داشا كانت ستفر من العصا الخشبية وتحاول الابتعاد عنها . وكان يمكن أن تنهر دموعها مدراة ، ولكن ليس بسبب الطفل المسرحي الذي هو العصا . كما أن دموعها في هذه الحالة يكون مصدرها ذكرياتها عن طفلها المتوفى . وليس هذا هو المطلوب ، كما أنه ليس ما فعلته عندما مثلت المشهد لأول مرة . وهي لم تستطع البكاء على الطفل كما بككت في المرة الأولى إلا بعد أن كوفت صورته في ذهنها ..

ولقد تمكنت من الحدس باللمحة المناسبة ثم ألقيت إليها بإيماني الذي شامت الظروف أن يتفق وأشد ذكرياتها تأثيراً في نفسها . فكانت النتيجة ذات أثر عميق على مشاعرنا ...

وكانت هناك نقطة أخيرة بعد هذا كله أردت عنها إيضاحاً فسألته :

« ألم تكن داشا حقاً في حالة هذيان وهي تمثل ؟ »

فقال وهو يضغط على كلماته مؤكداً : كلا إنها لم تكن البتة في شيء من ذلك . إن ما حدث لم يكن اقتناعاً بأن عصا من الخشب قد انقلبت بالفعل إلى طفل حي ، بل هو اقتناعها باحتمال حدوث هذا في مجرى المسرحية ، الأمر الذي لو حدث لها في الحياة الواقعية لأمكن أن يكون فيه خلاصها . لقد كانت داشا تؤمن بما يصدر عنها من أفعال الأمومة ، وبما ينطوي عليه قلبها من حب ، كما كانت تؤمن بجميع الظروف المحيطة بها .

« ومن ثم فانت تدرك الآن أن هذه الطريقة من طرق إيقاظ المشاعر لها قيمتها الكبيرة، لا عند قيامك بتمثيل دورك للمرة الأولى لحسب؛ بل عندما ترغب في تمثيل ذلك الدور مرة أخرى كذلك، لأنها تمكك بالوسائل اللازمة لتنبية المشاعر التي سبق أن خبرتها . ولولا المقدرة على استعادة هذه المشاعر لما توجهت أمامنا لحظات الإلهام في تمثيل الممثل للمرة واحدة فقط لتختفي بعد ذلك إلى الأبد ... »

خصص درس اليوم لاختبار ما لدى كل طالب من إحساس بالصدق . وكان « جريش » أول من نودي على اسمه . وقد طلب منه أن يمثل أي مشهد يحلو له ، فاختار شريكه المعتادة سونيا وقاما بتمثيل للشهد معاً . فلما فرغا من ذلك قال له المدير : « إن ماقت به الآن كان صحيحاً ويستحق الإعجاب من وجهة نظرك أنت ، وهي وجهة نظر الصانع ذوى المهارة الفائقة الذين لا يعنون إلا بالسكال الخارجى للأدلة » .

« ولكنك لم تستطع أن تجعل مشاعري تسير بتمثيلك لأن ما أبحث عنه في الفن هو شيء طبيعي ، شيء له صفة الخلق العضوى ، وبالأحرى الشيء الذى يستطيع أن يبعث الحياة في دور لاروح فيه . »

إنك تستخدم نوعاً من الصدق المصطنع الذى يعينك على رسم الشخصيات وتصوير الانفعالات والعواطف تصويراً آلياً . أما الصدق الذى أعنيه فهو الصدق الذى يساعد على خلق الشخصيات نفسها وإثارة الانفعالات الحقيقية إن الفارق بين فنك وقى هو نفس الفارق بين كلمة يبدو وكلمة يكون . إننى لا أبتغى بغير الصدق الحقيق شيئاً . أما أنت فإنك تكفى بظهور ذلك الصدق . أنا أتمسك بتحقيق الإيمان الصادق ، أما أنت فتريد الاكتفاء بالثقة التى يوليها لربما جمهورك من المتفرجين . لأنهم لا يشكون وهم ينظرون إليك فى أنك

ستؤدى جميع القوالب والصور المقررة أداء كاملاً، وهم يعتمدون فى إنجازك لهذا على مهارتك، اعتمادهم على مهارة البهلوان الخبير بصناعته. وللتفرج لا يعدو أن يكون من وجهة نظرك شخصاً جالساً لمجرد النظر، أما عندى أنا فهو سواء شئت أو لم أشأ؛ شاهد على مجهودى الخلاق وشريك فيه لأنه ينجذب إلى صميم الحياة التى يشاهدها على المسرح ثم يؤمن بها.

وبدلاً أن يفرح جريشاً الحجة بالحجة فإنه يقول فى لهجة لا تخلو من حدة ومراراة: إن للشاعر بوشكين رأياً مخالفاً عن الصدق فى الفن. ثم استشهد لذلك بالبيتين الآتين: —

إن حشداً من الحقائق المتواضعة هو أعظم قيمة
من الآوهام التى ترفعنا فوق مستوى أنفسنا

وهنا يقول تورسوف: إنى أوافقك وأوافق بوشكين أيضاً لأنه يتحدث عن الآوهام التى نستطيع نحن أن نؤمن بها، وإن إيماننا بها هو الذى يرفعنا، وهذا دليل قوى يؤيد رأى الذى يقول بوجود أن يكون كل شئ حقيقياً فى حياة الممثل المتخيلة وهو واقف على خشبة المسرح. وهذا هو ما لم أشعر به فى تمثيلك.

ثم أخذ تورسوف يستعرض المشهد بالتفصيل ويصحح ما جاء به من أخطاء كما فعل معى من قبل فى مشهد النقود المحترقة، وبعد ذلك حدث شئ ترتب عليه أن استمعنا إلى خطاب طويل لا يعدله شئ فى جزيل إرشاداته، فقد حدث أن توقف جريشاً عن التمثيل لجأة وقد أريد وجهه من الغضب، وأخذت شفاته ترتجفان وبداه ترتجفان، ثم هو ينفجر قاتلاً — بعد أن ظل يصارع انفعالاته بعض الوقت: —

لقد مضت شهور ونحن نحرك كراسيتنا من مكان لآخر، ونغلق الأبواب ونشعل الحرائق. وليس هذا من الفن فى شئ. — إن المسرح ليس سيركاً؛ فى السيرك تكون الأفعال الجسدية مفهومة ومقبولة، إذ

من المهم جداً أن يتمكن المرء من الإمساك بالأرجوحة أو القفز فوق ظهر الحصان لأن الحياة في السيرك تتوقف على المهارة البدنية . ولكك لا تستطيع أن تزعم لى أن عظماء الكتاب قد أخرجوا الناس روائعهم لكي ينشغل أبطالهم بتمارين الأفعال الجسدية . الفن حر طليق وهو لهذا يحتاج إلى الفراغ الذى لا حده ، لا إلى الحقائق الجسدية الصغيرة التى تتحدث عنها — إننا يجب أن نكون حراراً لا قنصام المعارك العظيمة ، بدلا من الزحف على الأرض كالصرصور .

ولم يكد جريشا يفرغ من هذا حتى قال المدير : إن احتجاجك يدهشنى فلقد كنت أعذك — حتى هذه اللحظة — مثلاً يمتاز بمهارته فى الأداء الخارجى ، وإذا بنا اليوم نجد فجأة أن آمالك وأشواقك جميعاً تتجه نحو السحب — إن مايشل جناحك إنما هو تلك الأكاذيب المقررة والتقاليد السطحية التى درج عليها العرف ، أما ما يمكن أن يخلق بك فهو الخيال والشعور والفكر . ومع ذلك فإن خيالك ومشاعرك تبدو وكأنها مشدودة بسلاسل هنا فى نطاق هذه القاعة .

إن لم تحملك سحابة من الإلهام ترتفع بك إلى أعلى ، فإنك ستشعر بحاجتك — أنت بالذات أكثر من أى شخص آخر من الموجودين هنا — إلى تلك التمارين البسيطة المرتبطة بهذا العالم الأرضى والتى كنا نقوم بها ، ومع ذلك فالظاهر أنك تحشى تلك التمارين نفسها وتعددها مما ينحط بقدر الفنان .

إن راقصة الباليه تلهث وتبذل جهداً عنيفاً ، ويتصبب جسدها عرقاً فى أثناء قيامها بتمريناتها اليومية الضرورية ، وذلك قبل أن تتمكن من أداء رقصاتها الرشيق المحلقة أمام الجمهور فى المساء . ويتعين على المغنى أن يقضى صباحه وهو يرفع عقيرته بالغناء ، ويرسل الانغام من أنفه ، ثم يحاول أن يعطيها قدر طاقته مطوراً حجابها الحاجز على الانفاس العميقة الطويلة ،

باحثاً عن طنين جديد للنغمت الصادر من رأسه ، وذلك إذا أراد أن يتمكن في المساء من سكب روحه في أغانيه . وليس في الدنيا فنان يستعمل على موالاة جهازه العضوى بالتمرينات التى لا بد له منها لكي يؤدى المطلوب منه أداء سليماً منتظماً .

فلماذا ترفع عن ذلك وتستعمل عليه كأنك بدع من سائر الفنانين ؟ ولماذا تحاول التخلص كلية من الجانب الجسماني ، بينما نحاول نحن أن نقيم أوثق الروابط بين طبيعتنا الروحية وطبيعتنا الجسمانية ؟ ومع كل فقد حرمتك الطبيعة الشيء الذى تنوق إليه بالذات ، أعنى الشاعر والتجارب الفنية الرفيعة . ووهبتك بدلاً منها المهارة الجسمانية التى تتيح لك إبراز مواهبك .

إن أولئك الذين يفوقون غيرهم في التحدث عن الأشياء السامية ، هم أنفسهم — في الأغلب الأعم — أولئك المحرومون من السجاياء التى ترفعهم إلى المداخل العليا . إن أولئك يتحدثون عن الفن والإبداع بمواطف زائفة مصطنعة ، وبطريقة ملفوفة غير واضحة . أما الفنانون الحقيقيون فإنهم يتحدثون عن الفن بالفاظ بسيطة ومفهومة . . وما عليك إلا أن تفكر في هذا ، وتفكر أيضاً في أنك تستطيع أن تكون مثلاً مجيداً في أدوار معينة ومعاوناً للفن مسهما فيه بعمل نافع مفيد .

واتهى بذلك اختبار جريشا ، وحل دور سونيا فادمشني أن أراها تؤدي جميع التمارين البسيطة أداءً ممتازاً . وقد أتى المدير عليها ، ثم أعطاها سكيناً لقطع الأوراق واقترح عليها أن تطعم نفسها بها ، فأكادت سونيا تشم رائحة اللسان حتى رأيناها تمن في المبالغة ، وعندما وصلت إلى ذروة المشهد إذا هي ترسل قدراً كبيراً من الصياح والصخب لم نملك حياله سوى الضحك .

وهنا يقول لها المدير :

لقد وفقت في الجزء المضحك فנסجت لنا صورة بهيجة ، وأقنعتني بما فعلت . أما في الأجزاء المؤثرة القوية فقد تعثرت خطاك ، وهذا يدل على أن إحساسك بالصنق قاصر على ناحية واحدة ، إذ أنه يتجاوب مع الملهاة ولا يتلاءم مع الأدوار المؤثرة - ويجب عليك ، أنت وجريشا ، أن تعثرا على مكانكما الطبيعي في المسرح . وإنه لأمر بالغ الأهمية في فن التمثيل أن يهتدى كل ممثل إلى اللون الذي يلائمه بصفة خاصة .

- ١١ -

وكان اليوم هو دور فانيا ، في الاختبار ، وقد قام بتمثيل مشهد النقاد المحترقة بالاشتراك معنا ، أنا وماريا . وشعرت أن فانيا لم يسبق له أن أجاد تمثيل الجزء الأول لإجاداته له في تلك اللحظة ، فقد أدهشني بما أبداه من إحساس بالتناسب بين أجزاء الدور ، وأقنعتني مرة أخرى بما لديه من موهبة حقيقية .

وقد أتني عليه المدير ، ولكنه أردف قائلا :

لماذا تبالغ في تصوير الحقيقة إلى هذا الحد غير المرغوب فيه في أثناء تمثيلك لمشهد الموت ؟ لقد كنت تتشنج ، وينتابك الغثبان وتتاوه وتتوجع وتختلج عضلات وجهك ثم يصيك الشلل تدريجياً . لقد كنت تبدو - في هذا الجزء من المشهد - كأنك تفرق في المذهب الطبيعي من أجل للمذهب الطبيعي فحسب ؛ لقد كنت أكثر اهتماماً بإظهار ماتعيه ذاكرتك البصرية من صور لمظاهر تحلل الجسم البشري .

إن للمذهب الطبيعي مكانته في مسرحية هائل لها وبثمان ، حيث يستخدم بقصد إبراز الموضوع الروحي الأسامي الذي تنطوي عليه المسرحية لإبرازاً ملوساً . ونحن نستطع قبول ذلك باعتباره وسيلة إلى غاية فحسب ، وإلا

فلا حاجة بنا إلى نقل أحداث من الحياة الواقعية إلى خشبة المسرح حيث يكون من الخير الجزيل الاستغناء عن تلك الأحداث .

ونستطيع أن نستنتج من ذلك أنه لا يمكن نقل كل صورة من صور الحياة الحقيقية إلى المسرح ، لأن ما نستخدمه في المسرح هو الصورة الحقيقية بعد تحويلها إلى ما يعادلها من صور شاعرية بواسطة الخيال المبدع الخلاق .

وهنا يسأل جريشابلهجة لانتخلو من حدة : « قل لنا بالضبط كيف تعرف هذا ؟ » ، ويحييه المدير : لن أتولى أنا صياغة تعريف لذلك ، بل سأترك هذه المهمة للعلماء . وكل ما أستطيع عمله هو أن أساعدكم على الشعور بكنه هذه الحقيقة المسرحية . وهذه المهمة وحدها تحتاج إلى صبر عظيم ، ولذلك سوف أخصص لها هذا المنهج الدراسي كله ، أو بعبارة أدق إنها سوف تتجلى من تلقاء نفسها ، بعد أن تفرغوا من دراسة طريقتنا في التمثيل بمخذا فيرها ، وبعد أن تقوموا أنتم أنفسكم بتجربة تزايد الحقائق الإنسانية البسيطة المعتادة وإيضاحها ، ثم تحويلها إلى بلورات من الحقائق . الفنية وهذا كله لا يحدث في دقيقة واحدة ، بل عليكم أن تتمثلوا ما هو جوهرى وتهملوا كل ما لا داعى إليه ، وأن تعرفوا بعد ذلك على القلب والتعبير الجميلين الملائمين للمسرح . فإذا فعلتم هذا مستعينين بما جتكم به الطبيعة من بديهة وموهبة وذوق ، كنتم قنينين بتحقيق نتيجة بسيطة لا تستعصى على الألفهام .

ثم حل الدور بعد ذلك على « ماريا » فقامت بتمثيل المشهد الذى سبق أن مثله داشا مع الطفل . وكان تمثيل ماريا جميلا ومختلفا فى وقت معاً .

ولقد أظهرت فى البداية قدراً عظيماً من الصدق فى إعرابها عن بهجتها لثورها بالطفل ، وكان عثورها به أشبه بعثورها بدمية حقيقية حية صالحة للعب بها . وقد تناولته ، ثم أخذت تحيطه بملابسه مرة ثم تعود فتخلعها عنه

مرة أخرى ، ثم قبله وتهدهه وتحسس أجزاء جسمه الصغير في حنان ، وقد نسبت تماما أن ماتحمله ليس سوى عصا من الخشب . و فجأة توقف الطفل عن الاستجابة لمدايعاتها ، وهنا راحت تحدجه بنظرة طويلة ثابتة أول الأمر ، محاولة أن تفهم السبب في سكونه المفاجيء . وعند ذلك أخذ تعبير وجهها يتغير ، وبينما كانت الدهشة تختنق ليحل الهلع محلها بالتدريج ، كان اهتمامها يزداد تركزا في الطفل وهي تبعد عنه خطوة خطوة إلى أن أصبحت على مسافة معينة منه ، وعندئذ تحجرت في مكانها وقد تحولت إلى صورة من التشوف المفجع . كان هذا هو كل ما فعلت ، ولكن كم كان ما فعلته غنيا بالإيمان والشباب والاثوثة والانفعال المؤثر الأصيل . وكم أبدت من رقة وإحساس فرهف عند مجابهتها للموت !

وقد هتف المدير بصوت ينم عن التأثر قائلا : « كل ما فعلت كان صادقا من الناحية الفنية . وقد أمكنك الإيمان به لأنك أقتنه على عناصر اختيرت بعناية من واقع الحياة . » ثم التفت إلينا واستطرد يقول :

إن ماريا لم تأخذ من الواقع أى شيء دون تمييز ، وإنما كانت تختار منه ما هو ضرورى فحسب — لا تزيد عليه ولا تنقص . إنها تعرف كيف تختار ما هو جيد ، كما أنها تتمتع بحاسة إقامة التناسب بين أجزاء الدور ، وهاتان ميزتان هامتان .

وعندما سألتناه كيف يتأتى لمثله شابة تنقصها التجربة أن تؤدي هذا الأداء الكامل ، أجبنا بقوله :

ذلك يرجع في أغلب الأحيان إلى الموهبة الطبيعية ، لكنه يرجع بصفة خاصة إلى مالدتها من حاسة صدق مرهفة .

وفي نهاية الدرس لحص تورسوف النتائج التى وصلنا إليها فقال :
لقد قلت لكم ما أستطيع قوله — في الوقت الراهن — عما هي حاسة الصدق ، وعما هو التصنع الزائف ، وعما هو الشعور بالإيمان فوق

خشبة المسرح ، وتواجهنا الآن مسألة هامة ، وهي كيف تنمى هذه المنحة الطبيعية والهامة وتنظمها .

وستسنع لنا فرص عديدة لمعالجة هذا الأمر ، لأنه سوف يلازمنا في كل خطوة وكل مرحلة من مراحل عملنا ، سواء في بيوتنا أو على خشبة المسرح أو في أثناء التدريبات أو أمام الجمهور . إن هذا الإحساس يجب أن ينفذ إلى كل ما يفعله الممثل وما يراه المتفرج ويسيطر عليه ، ويجب أن يتم كل تمرين ، مهما صغر ، وسواء أكان تمرينا نفسيا أو تمرينا حركيا يشارف هذا الإحساس وموافقته .

إن شغلنا الشاغل هو أن نتأكد من أن كل ما نفعل إنما يتجه إلى تنمية هذا الإحساس وتقويته . وإن هذه المهمة شاقة ، لأنه من الأسهل عليكم أن تكذبوا وأتم واقفون على خشبة المسرح ، بدلا من أن تقولوا الصدق وتسيروا بمقتضاه . وستحتاجون إلى قدر كبير من الاتقاه والتكرار لتعاونوا على الإنماء الصحيح لإحساسكم بالصدق ولتحصنوه من كل ما يضر به .

لذلك أوصيكم بأن تتجنبوا التصنع وأن تتجنبوا محاولة القيام بما لم يصبح بعد في طاقتكم أن تقوموا به . وأن تتجنبوا بخاصة كل ما يجري في طريق مناقض لطريق الطبيعة والمنطق والنوق السليم . فهذه أمور تؤدي إلى التلف والعنف والمبالغة والكذب .

وكما كثر نفاذ هذه الأمور إلى ماقومون به ضعف إحساسكم بالصدق ومن ثمة فتجنبوا عادة التزييف والتصنع ، ولا تدعوا الحشاش الطفيلية تخفق نبات الصدق الرقيق . يجب ألا تأخذكم رحمة في أن تقتلوا من نفوسكم كل ميل إلى التمثيل الآلى المبالغ فيه ودعوكم من التفصلات والاختلاجات .

إن دأبكم على استبعاد هذه الزيادات التي لا طائل وراءها يرسى الأساس الراسخ لتلك العملية التي هي ما أعنيه وأقصده كلما سمعتموني أصبح بكم أن اقتنعوا تسعين في المائة عما تفعلون ؟

الفصل التاسع

الذكرة الانفعالية

- ١ -

بدأنا اليوم عملنا بإعادة تمثيل المشهد الذي يظهر فيه الرجل المجنون وكان ذلك مدعاة لسرورنا ، لأننا كنا قد انقطعنا من مدة عن القيام بتأرين من هذا النوع .

ولقد مثلنا المشهد بحجوة متزايدة ، ولم يكن في ذلك ما يدعو إلى العجب لأن كل منا كان قد تعلم ماذا يفعل في هذا المشهد وكيف يفعله . وقد بلغ بنا اعتزازنا بأنفسنا أن داخلنا شيء من الزهو . وعندما أخافنا فانيا ألقينا بأنفسنا في الجهة المقابلة كما فعلنا في المرة الأولى ، على أن الفرق بين ما فعلناه اليوم وما فعلناه من قبل . هو أننا كنا هذه المرة متأهين للمفاجأة فجاء اندفاعنا الشامل أكثر دقة ، وكان تأثيره أقوى بمراحل ...

وقد أعدت أنا ما كنت أفعله من قبل بالضبط ، فوجدت نفسي تحت المنضدة ، وإن كنت أمسك في هذه المرة كتابا بدلا من منفضة السجائر ، وكان هذا هو ما فعله الآخرون تقريبا ، فسونيا مثلا كانت قد اصطدمت بداشا في أول مرة ، مثلنا فيها هذا المشهد ، فسقطت من يدها وسادة بطريق الصدفة ، ولكنها اليوم لم تصطدم بداشا ، ومع ذلك فقد اسقطت الوسادة عامدة حتى تضطر إلى التقاطها ..

وتصور أنت ما استولى علينا من دهشة عندما قال لنا كل من تورتسوف ورحانوف : إن تمثيلنا للمشهد هذه المرة كان مصطنعا ومتكلفا وغاليا من الصدق ، في حين أنه فيما سبق كان يتسم بالإخلاص والصدق

والتلقائية — وقد شعرنا باليأس إزاء هذا النقد الذى لم نكن نتوقعه ، وأخذنا نؤكد لها أننا كنا نشعر حقيقة بما كنا نفعل . وهنا قال المدير : لقد كنتم بالطبع تشعرون بشيء ما ، وإلا كنتم أمواتا . ولكن ماهو ذلك الذى كنتم تشعرون به ؟ هذا هو المهم . فلنحاول توضيح الأمور . ولنقارن تمثيلكم لهذا القرن فى الماضى بتمثيلكم له اليوم .

لا يمكن أن يقول أحد إلا أنكم قد حافظتم على الخطأ المرسومة للشهد (الميزانين) ، كما حافظتم على جميع الحركات والأفعال الخارجية والارتباط ، وكل صغيرة من تفاصيل تكوين الجماعات فوق المنصة . وقد فعلتم ذلك بدرجة من الدقة تدعو إلى الدهشة . بل أنه ليسهل على المرء أن يظن أنكم صورتم هذا المشهد تصويراً فوتوغرافياً ، ومن ثم أقمت الدليل على أنكم تتمتعون بمقدرة فائقة على تذكر الجانب الخارجى الحركى لأية مسرحية . .

ولكن هل كانت طريقة وقوفكم وتجمعكم هامة إلى هذا الحد ؟ إن ما كان يجرى فى نفوسكم أهم بكثير فى نظرى بوصنى متفرجاً ، إذ أن المشاعر التى نستمدّها من تجاربنا الواقعية ، والتى نقلها إلى أدوارنا هى التى تضفى الحياة على التمثيلية ، بيد أنكم لم تظهروا ما يدل على إحساسكم بتلك المشاعر ؛ وكل تصوير للشاعر من الخارج هو تصوير شكلى لا حياة فيه ولا جدوى منه إن لم يكن منبعثاً من داخل النفس ، وهذا هو سر الاختلاف بين أداؤكم لهذا المشهد فى الماضى وأداؤكم له اليوم ، فعندما اقترحت عليكم فكرة المجنون لأول مرة ، انصرفتم جميعاً وبلا استثناء كل إلى مشكلة سلامته الشخصية ، وبعد ذلك فقط شرعتم تمثّلون . وكانت تلك هى الطريقة المنطقية الصحيحة ، حيث جاءت التجربة الداخلية أولاً ثم اتخذت بعد ذلك صورة خارجية . أما اليوم فقد حدث العكس — إذ بلغ رضاكم عن أنفسكم حدّاً جعلكم لا تفكرون إلا فى إعادة الجوانب الخارجية للتمرين وإستنساخها . لقد كان يخيم عليكم فى المرة الأولى سميت

مطابق كصمت الموت ، أما اليوم فقد كنتم ممتلئين بهجة وحماسة ، وكان كل منكم منهمكا يعد لكل شيء عدته : سونيا تعد وسادتها ، وثانيا يعد مصباحه ، وكوستيا يعد كتاباً بدلاً من منفضة السجائر .
وهنا قلت مينا السبب : لقد نسي الرجل للمسؤل عن قطع الأثاث (الإكسوار) إحضار هذه المنفضة .

ويسألني المدير في شيء من السخرية : وهل كنت قد أعددتها «مقدما» في المرة الأولى ؟ وهل كنت تعلم أن ثانيا سيصبح ويخيفكم ! عجيب جداً . كيف أمكنك اليوم أن تنبأ بحاجتك إلى ذلك الكتاب ؟ كان الواجب أن تقع يدك عليه مصادفة . وإنه لما يؤسف له أن حالة المصادفة هذه لم تتحقق في تمثيلكم اليوم . ثم هناك شيء آخر : إنكم في المرة الأولى لم تحولوا أنظاركم عن الباب الذي كنا نفترض أن المجنون يقف وراءه ، أما اليوم فقد أحسستم في الحال بوطأة وجودنا ، فكان الذي يشغلكم هو معرفة ما سيخلفه تمثيلكم من أثر في نفوسنا ، فبدلاً من أن تحتشوا من المجنون كنتم تقومون باستعراض مهارتكم أمامنا ... لقد اضطررتم في المرة الأولى إلى الحركة بدافع من مشاعركم الداخلية وبهيرتكم وتجربتكم الإنسانية ، أما الآن فكنتم تتحركون بطريقة تكاد تكون آلية . كنتم تعيدون القيام بتمرين ناجح ، بدلاً من خلق مشهد جديد حي . وبدلاً من أن تستمدوا طاقتكم مما تبعه ذاكرتكم عن الحياة نفسها ، التجأتم إلى ما في أذهانكم من محفوظات مسرحية . إن الذي كان يحدث داخل نفوسكم في أول مرة كان ينتهي إلى فعل بطريقة طبيعية . أما اليوم فقد كان هذا الفعل يتسم بالمبالغة والتحويل قصد إظهار براعتكم .

وما حدث لكم حدث للشباب الذي جاء ذات يوم يسأل « ف . ف . ف . ف . ف » صمويلوف ، عما إذا كان يمكنه أم لا يمكنه أن يصبح مثلاً .
وكان جواب صمويلوف للشباب : اخرج من هنا ثم عد وقل ما قلته الآن مرة أخرى .

وخرج الشاب ثم عاد وكرر ما قاله في المرة الأولى ، لكنه لم يستطع أن يحس بنفس المشاعر التي كانت تخالجه من قبل .
ولكن لا ينبغي أن يعجبكم أنني قارنت بينكم وبين هذا الشاب ، ولا أن التوفيق لم يحالفكم اليوم ، فكل هذه أشياء تقابل الممثل عادة ، وسأشرح لكم السبب : إن الشيء غير المنتظر هو في كثير من الأحيان عامل من أقوى العوامل أثراً في العمل الإبداعي ، وقد كان هذا العامل متوفراً في أثناء تمثيلكم التمرين أول مرة ، إذ كنتم قد تأثرتم تأثراً صادقاً بالفكرة التي غامرتكم وهي احتمال ظهور رجل مجنون ، أما في تمثيلكم المشهد اليوم فقد كان عامل المفاجأة قد بلى وبهت . لأنكم كنتم تعملون مقدماً بالامر كله ، كان كل شيء مألوفاً وواضحاً ، حتى الصورة الخارجية التي تصبون فيها أفعالكم ، فلم يبد لكم - والحالة هذه - أن الأمر يستحق منكم أن تنظروا إلى المشهد برمته كأنه مشهد جديد ، وأن تركوا قيادكم لافعالاتكم ؛ إن وجود صورة خارجية للدور سبق إعدادها شيء رهيب يغير الممثل ، وليس مما يدعو إلى الدهشة إذن أن يشعر مبتدئون مثلكم بوطأة هذا الإغراء ، ولا أن تحاولوا البرهنة في الوقت نفسه على تمتعكم بذاكرة قوية من حيث الحركة الخارجية . وأما الذاكرة الانفعالية فلم يظهر لها اليوم أي أثر فيكم .

وعندئذ طلبنا إليه أن يشرح لنا معنى هذا التعبير : الذاكرة الانفعالية فقال :
إن أفضل وسيلة لشرح ما أقصد بالذاكرة الانفعالية هي أن أقص عليكم القصة التالية ، وذلك كما فعل « ريبو » الذي كان أول من عرف هذا النوع من أنواع الذاكرة :

عزل المدانين من المسافرين بالبحر فوق مجموعة من الصخور . وبعد إقناذهما قص كل منهما اطلباعاته ؛ أما أحدهما فقد تذكر كل فعل صغير صدر عنه ؛ لقد تذكر كيف ذهب ، ولماذا وأين . وتذكر أين كان يصعد وأين كان يهبط . وأين كان يثب إلى أعلى وأين كان يقفز إلى أسفل . أما

: الرجل الآخر فلم تع ذاكرته شيئا عن المكان الذى كان فيه إطلاقا . إنه لم يتذكر سوى الافعالات التى خالجه . وكانت هذه الافعالات بالترتيب التالى : السرور ثم التوجس ثم الخوف ثم الأمل ثم الشك ، وأخيرا الملح .

ولقد كان ما حدث للرجل الثانى هو نفس ما حدث لكم عند تمثيلكم المشهد لأول مرة إذ أستطيع أن أذكر بوضوح كيف داخلكم الاضطراب وانتابكم الملح عندما اقترحت عليكم فكرة المجنون .

إننى أستطيع أن أتذكركم وقد سمرتم فى أماكنكم وأتم تحاولون التفكير فيما يمكن أن تفعلوا . بينما كان كل انتباهكم مركزاً على الهدف الوهمى القابع خلف الباب . وما كدتم تكيفون بين أنفسكم وبين الموقف حتى فاضت نفوسكم إنفعالا حقيقياً وفعلًا حقيقياً .

فلو أنكم استطعتم — اليوم — أن تفعلوا ما فعله الرجل الثانى فى قصة ريبو . وبالأحرى أن تبتعثوا كل الشاعر الذى خامرتم فى المرة الأولى . وأن تنصرفوا دون جهد ودون سيطرة من إرادتكم على أفعالكم؛ لو أنكم استطعتم ذلك لأمكنتى أن أقول: إنكم تتمتعون بذاكرة إفعالية نادرة المثال . ولكن ذلك لا يتحقق — لسوء الحظ — إلا فى القليل النادر . ولذا أجدنى مضطراً إلى التواضع فيما أطلب منكم تحقيقه . فأنا أعترف أنكم تستطيعون أن تبدعوا تمثيل المشهد وأن تدعوا خطته الخارجية تتولى زمامكم، ولكن يجب عليكم بعد ذلك أن تدعوا تلك الخطوة تذكركم بمشاعركم السابقة . وأن تستسلموا لتلك المشاعر بوصفها قوة هادية فى الأجزاء المتبقية من المشهد . فإذا استطعتم ذلك لم يسعنى أن أقول: إن ذاكرتكم الإفعالية ممتازة . بل أمكنتى أن أقول : إنها جيدة .

أما إذا اضطرتت إلى المزيد من التواضع فى مطالبى فإنى أقول لكم : اكتفوا بتمثيل الإطار المسمى للشهد، حتى إن لم يسترجع لكم مشاعركم السابقة وحتى إن لم تشعروا بما يدفعكم إلى النظر نظرة جديدة فى الظروف

التي تحيط بهذا المشهد . ولكنى أود عندئذ أن أراكم تستخدمون الطريقة النفسية لتغذية لإدخال عناصر جديدة من شأنها أن تبعث الحياة في مشاعركم الحامدة .

فإذا وقفتم إلى ذلك كنت على استعداد للاعتراف بوجود ما يدل على تمتعكم بذاكرة انفعالية . أما اليوم فأنتم لم تثبتوا - حتى الآن - قدرتكم على اتباع أى من هذه البدائل الممكنة .

وهنا سألت المدير : « هل يعنى ذلك أننا لا نتمتع بذاكرة انفعالية على الإطلاق ؟ » .

ويجبني تورسوف بهدوء ، وهو يقف إستعداداً لمغادرة قاعة الدرس :
« كلا . . ليس هذا هو ما يجب أن تستخلصه من كلامي .. وإلى الدرس القادم الذى سوف نقوم فيه ببعض الاختبارات . . »

- ٢ -

كنت اليوم أول طالب يجتاز اختبار الذاكرة الانفعالية . إذ سألتني المدير : هل تذكر أنك أخبرتني ذات يوم بالآثر العظيم الذى خلفه في نفسك « موسكفين » عندما مر بيلدتك في أثناء قيامه بجولة مسرحية ؟ فهل يمكنك أن تسترجع تمثيله بتلك الصورة الحية القوية بحيث تنبعث فيك الآن وبعد ست سنوات ، موجة الحماسة والنشوة التي شعرت بها عندئذ ؟ . .
قللت أجبني : « قد لا تكون تلك المشاعر الآن في تلك القوة التي كانت لها في الماضي ، ولكنها لا زالت تهزني الآن بكل تأكيد . »

فسألني : « وهل هي من القوة بحيث تجعل الدم يندفع إلى وجنتيك وتجعل قلبك يخفق بشدة ؟ »

« ربما حدث ذلك إذا استسلمت لها استسلاماً كاملاً . »

« وما الذى شعرت به - من الناحية النفسية أو الناحية الجسدية -
عندما تذكرت تلك الطريقة المؤلة التى مات بها صديقك الحميم الذى
حدثنى عنه ؟

فأجبت :

إننى أحاول أن أتجنب هذه الذكرى لأنها تجعلنى أشعر باكتئاب عظيم .
ويقول المدير :

إن هذا النوع من الذاكرة الذى يجعلك تعيش من جديد تلك المشاعر
التي انتابتك عن مشاهدتك لموسكين وهو يمثل ، أو عند وفاة صديقك ،
هو الذى نسميه « الذاكرة الانفعالية » . وكما أن ذاكرتك البصرية تستطيع
استحضار صور باطنة لأشخاص أو أماكن أو أشياء عني عليها النسيان ،
فإن ذاكرتك الانفعالية تستطيع أن تبعث في نفسك المشاعر التي خالجتك
من قبل . وقد يبدو أن استدراك المشاعر هو فوق ما يستطيع ، وإذا
باقتراح أو فكرة أو شيء مألوف يعثها فجأة من مكنها بكامل قوتها ؛ وقد
تعود تلك المشاعر أحيانا قوية كما كانت في الماضي ، وقد تعود أضعف مما كانت
أحيانا أخرى ، كما قد تبعث نفس المشاعر القوية ولكن بشيء مختلف
نوعا ما .

وما دام لا يزال من الممكن أن تتضرع وجناك أو أن يشجب وجهك
حينما تستذكر تجربة مرت بك ، وما دمت لا تزال تخشى أن تستذكر حادثا
مؤلما معينا ، فإننا نستطيع أن نستنتج أنك تتمتع بذاكرة انفعالية ، ولكنها
ليست ذاكرة مدربة بالقدر الذى يجعلها تستطيع أن تخرج وحدها مظفرة من
معركة مع الحالة المفتعلة التي تسمح لها بالاستيلاء عليك عند ظهورك على
خشبة المسرح .

وبعد ذلك أخذ تورسوف يميز بين الذاكرة الحسية ، التي تقوم على
تجارب حواسنا الخمس وبين الذاكرة الانفعالية ، وقال : إنه قد يتحدث من
حين إلى آخر عن الذاكرة الحسية والذاكرة الانفعالية باعتبار أنهما ذاكرتان

تسميران في خطين متوازيين ولا علاقة لإحدهما بالآخرى ، وأن هذا الوصف للعلاقة بينهما وصف مرجح وإن لم يكن وصفاً علمياً .

وإذ ستل تورسوف عن مدى استخدام الممثل لذاكرته الحسية وعن مدى الاختلاف في قيمة كل حاسة من الحواس الخمس قال :

لكي أجيب على هذا السؤال أرى أن نتناول كل حاسة على حدة .
إن حاسة الإبصار هي أكثر الحواس الخمس قابلية للانطباعات . كما أن حاسة السمع أيضاً حاسة مرهفة إلى الدرجة القصوى . وهذا هو السبب في أن الانطباعات تتم بسرعة عن طريق عيوننا وأذاننا .

ومن الحقائق المعروفة جيداً أن بعض الرسامين لديهم المقدرة على الرؤية البصرية الداخلية بقدر يتيح لهم تصوير وجوه أشخاص سبق لهم رؤيتهم وإن كان هؤلاء الأشخاص قد توفروا .

ويتمتع بعض الموسيقيين بمقدرة مشابهة على استعادة الأصوات التي سمعوها إذ يستطيعون أن يعيدوا في أذهانهم عزف سيمفونية بأكملها بعد استماعهم إليها بقليل . وللممثلين مثل هذه المقدرة على تذكر المراتب والمسموعات ، وهم يستخدمون تلك المقدرة ليخترعوا في أنفسهم شتى الصور البصرية والسمعية لكي يستذكروها فيما بعد : مثال ذلك وجه شخص أو طريقة تعبيره أو تكوين جسمه أو مشيته ، أو عاداته الملزمة أو حركاته وصوته أو أسلوبه في التطق ، أو ملبسه أو خصائص الجنس البشري الذي ينتمي إليه .

وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض الأشخاص ، ولا سيما الفنانين لا يستطيعون تذكر واستعادة الأشياء التي سمعوها أو رأوها بحسب ، بل إنهم يستطيعون أيضاً استعادة أشياء من صنع خيالهم لم يروها ولم يسمعوها من قبل . ويجب الممثلون ذوو الذاكرة البصرية أن يروا ماذا يراد منهم فعله ، ومن ثم تستجيب مشاعرهم إلى ما يراد منهم بسهولة . هذا ، بينما يفضل آخرون كثيراً أن يسمعوا نبرات صوت الشخص الذي يراد منهم تقليده . وأمثال هؤلاء

يكون الدافع الأول لمشاعرهم نابغاً من ذاكرتهم السمعية .
ثم يسأل أحدهم : « وماذا عن الحواس الأخرى ؟ هل نحتاج إليها
كذلك ؟ »

ويجيبه تورسوف : « إننا نحتاج إليها بالتأكيد ؛ وما عليك إلا أن تذكر
المشهد الأول من الفصل الثالث في مسرحية « إيفانوف ، للكاتب تشيكوف
مشهد الشرحين الثلاثة ، أو ذلك المشهد في مسرحية « سيدة الفندق ، لجولدوني
الذى يتعين عليك فيه أن تصل إلى درجة الانتشاء أمام طبق من اللحم
المصنوع من الورق المقوى يفترض أن سيدة الفندق هى التى أعدته بنفسها
بما هو معروف عنها من مهارة فى الطهى : إنك مطالب أن تمثل ذلك المشهد
بحيث يسيل لعابك ولعابنا . ولكى يتم ذلك لا بد أن تطوى نفسك على
ذكرى قوية للغاية لطعام شهى ، وإلا بالغت فى تمثيل المشهد ، ولم تتمكن
من إظهار الإحساس بأن الطعام الموضوع أمامك هو طعام مسيل
للعاب فعلاً :

وهنا وجهت سؤالاً للدير فقلت : « ومتى نستخدم حاسة اللمس ؟ »
فأجابنى قائلاً : « نستخدمها فى مشهد كالمشهد الذى نجده فى مسرحية
« أوديب ، حيث يفقد الملك بصره ويستخدم حاسة اللمس للتعرف على
أبنائه . . . »

إلا أن أكل المهارات الفنية تطوراً ونمواً ، لا يمكن مقارنتها بفن الطبيعة
فقد رأيت — فى زهرة شبان — الكثير من مشاهير الممثلين البارعين
فى صنتهم ، والتابعين لمدارس وبلاد مختلفة ، فلم يكن بينهم من يستطيع أن
يلغ النثرى التى تستطيع الفطرة أو البديهة الفنية للوصول إليها — البديهة
المهتدية بهدى الطبيعة . ولا ينبغي أن ننسى أن الكثير من الجوانب
الهامة فى طبيعتنا المعقدة غير معروفة لنا ، وأنها لا تخضع لقيادة شعورنا
ووعينا ، وإنما الطبيعة وحدها هى التى تستطيع الوصول إلى تلك الجوانب

فإن لم نستطع الفوز بمعونة الطبيعة وجب علينا أن نقنع بسيطرة جزئية على جهازنا الإبداعي المعقد .

وبالرغم من أن حواس الشم والذوق واللمس حواس مفيدة ، بل مهمة أحياناً فيما يتصل بفننا ، فإن دور تلك الحواس لا يبدو أن يكون دوراً مساعداً قاصراً على تنبيه ذاكرتنا الانفعالية .

توقفت دروس المدير مؤقتاً لسفره في جولة مسرحية . وقد انصرف اهتمامنا في الوقت الحاضر إلى الرقص والألعاب الرياضية والسلاح وطريقة النطق والإلقاء . ولكن حدث لى في هذه الأثناء شيء هام يلقي ضوءاً عظيماً على الموضوع الذى ندرسه ، وبالأحرى الذاكرة الانفعالية .

منذ أيام قلائل كنت متوجهاً إلى منزلى بصحبة بول ، فإذا بنا نرى جمعاً غفيراً من الناس في أحد الشوارع الكبيرة ، ولما كنت أحب مشاهدة الحوادث التى تقع في الشارع فقد شققت لنفسى طريقاً بين الصفوف المتراسة حتى وصلت إلى مركز الجمع المحتشد ، فإذا أنا أمام منظر رهيب : رأيت شيخاً رث الياب ملقى على الأرض وقد تحطم فكاه وبترت كلتا ذراعيه . كان وجهه بشعاً ، وكانت أسنانه الصفراء بارزة من خلال شاربهِ الملطخ بالدماء . وكانت إحدى المركبات تجثم على الضحية المسكينة ، في حين أخذ سائق المركبة يبعث عصفاتج المحرك ليبين للناس ما بالمحرك من خلل وليبرهن على براسته . بينما جاء من صيدلية قريبة من مكان الحادث رجل يرتدى ملابس بيضاء ويضع على كتفيه معطفاً ، وانحنى ليمسح — في غير اكتراث — أنف الميت بقطعة من القطن كان يصب عليها بعد الفينة والفينة سائلاً من زجاجة في يده . وعلى مسافة غير بعيدة منا كان بعض الصبية يلعبون فإذا بواحد منهم يثر على قطعة من العظم كانت قد انفصلت من يد

الشيخ المسكين ، ولما كان الصبي لا يدري ماذا يفعل بها فقد رماها في برميل القاذورات . وأجهشت إحدى النساء بالبكاء ، أما باقي أفراد الجمهور فكانوا يتطلعون في فضول وقلة اكتراث .

وقد خلفت هذه الصورة أثراً عميقاً في نفسي ، وراعى ذلك التناقض الهائل بين هذه المأساة الجاثمة فوق الأرض ، وبين تلك السماء ذات الزرقة الشفافة التي لم يكن يعكر صفاءها سحابة واحدة . وانصرفت مكتئباً . ولم أستطع التخلص من ذلك المزاج المكتئب الذي أورتني إياه هذا الحادث إلا بعد مرور وقت طويل : وفي الليل استيقظت من نومي ، فإذا بالصورة البصرية للحادث في ذاكرتي أكثر هولا من رؤية الحادث نفسه . ولعل السبب في هذا أن كل شيء يبدو أشد رهبة في الليل . . . ولكني أرجعت الامر إلى ذاكرتي الانفعالية ومالها من مقدرة على تعميق الآثار التي تنطبع في نفوسنا .

وبعد أيام قلائل مررت بمكان الحادث فإذا بي أتوقف — رغم إرادتي — لاستعيد في ذاكرتي ما حدث هناك من زمن قريب . لقد كانت آثار الحادث كلها قد امحيت ، وكان لم يقع في هذا العالم شيء اللهم إلا أن نفساً إنسانية واحدة قد فارقت ؛ وعلى أي حال فسوف تدفع نفقة صغيرة لعائلة الفقيد ، فتطمئن نفوس الجميع إلى أن العدالة قد تحققت ، وكان هذا يكفي ليعتبر الناس أن كل شيء على مايرام ! في حين أن زوجة الرجل وأطفاله ربما كانوا يتضورون جوعاً .

وبينا أنا أفكر على هذا النحو بدا لي أن ذكرى الحادث أخذت تتبدل في نفسي وتتحول وتتخذ صورة جديدة ، لقد كانت تلك الذكرى أول الامر شيئاً فجاً وطبيعياً ، بكل ما يحيط بها من تفاصيل مادية بشعة ، كالفك المحطم والذراعين المبتورتين ، والأطفال الذين يلعبون في سيال من العماء . أما الآن فقد كنت متأثراً بذكرى ذلك الحادث كما وقع مخاضيره ، ولكن

بطريقة مختلفة ، فلقد شعرت بما يفعم نفسى لجأه سخطا على قسوة الإنسان
وعدم اكترائه واقفاره إلى الإنصاف .

إنه لم يمض على وقوع الحادث إلا أسبوع واحد فقط . وقد مررت
بمكانه اليوم وأنا فى طريق إلى المدرسة ، فوقفت بضع لحظات لأفكر فيما
حدث : لقد كان الثلج فى ذلك اليوم فى مثل ياضه الآن . . . وتلك هى الحياة
ثم تذكرت الجسد الملقى على الأرض . . . وذلك هو الموت . وتذكرت سيل
الدماء . . . وذلك هو صيب خطايا الإنسان . وأينما كنت أتجه بنظرى من
حولى كنت أرى السماء والشمس والطبيعة كلها فى تباين باسم مشرق . . .
وتلك هى الأبدية زهاى ذى سيارات الاتويس تسير فى طريقها ، ممتلئة
بالركاب ، تمثل الأجيال المتعاقبة فى طريقها إلى المصير المجهول . . . وهكذا
أصبحت الصورة كلها — تلك الصورة التى كانت رهيبة ومفرعة ، أصبحت
الآن صورة جلية ممية .

- ٤ -

لقد تنبت اليوم بمحض الصدقة إلى ظاهرة غريبة ، وذلك أتى عندما
أعود بذاكرتى إلى الحادث السابق أجد أن المركبة هى التى من شأنها الآن
السيطرة على الصورة كلها ، بيد أن تلك المركبة ليست هى مركبة الحادث
الآخر ، وإنما هى مركبة ترتبط فى ذاكرتى بتجربة شخصية وقعت لى قبل
ذلك . فى الحريف الماضى حدث أن كنت عائداً من إحدى الضواحي إلى
المدينة فى ساعة متأخرة من المساء بآخر مركبة تروالى عامة . وبينما المركبة
تمر بمحط مهجور إذا هى تخرج عن القضيب ، بما دعا الركاب جميعا إلى بذل
جهودهم لإعادتها إلى مكانها . وكما كانت المركبة تبدو ضخمة وثقيلة فى ذلك
الوقت ، وكما نحن ضعافا ولا أهمية لنا بالقياس إليها .

· ترى لماذا كانت هذه الذكرى الانفعالية القديمة أقوى وأعمق من الفكرة ·

القرية ؟ ثم ما كم ظاهرة أخرى : عندما أبدأ في التفكير في الشحاذ العجوز الملقى على الأرض ، وقد انحنى فوقه الصيدل ، أجد ذاكرتي تتحول إلى حادث آخر مختلف وقع منذ زمن بعيد . وذلك أتى صادفت يوماً رجلاً إيطالياً وقد انحنى على حمار ميت في جانب من الطريق ، وهو يبكي ويحاول أن يدفع بقشرة برتقالة في فم الحمار . ويبدو لي أن هذا المشهد قد أثر في مشاعري أكثر مما أثر موت الشحاذ ، فقد ظل دفيناً في أغوار بعيدة من ذاكرتي ، وأعتقد أنني لو مثلت يوماً حادث موت الشحاذ على المسرح ، فسوف أستمد مادتي الانفعالية من مشهد الرجل الإيطالي الذي كان يبكي على حماره ، وليس من ذكرياتي عن مأساة الشحاذ العجوز .

ترى ما السبب في ذلك ؟

— ٥ —

استأنف المدير دروسه اليوم ، فأخبرته بالاطوار التي مرت بها المشاعر التي أثارتها في نفسي حادثة الشحاذ ، وقد أتى علي لما أتمتع به من قوة للملاحظة ، ثم قال :

إن هذا مثل رائع لما يجري بالفعل في نفوسنا ، فقد رأى كل منا كثيراً من الحوادث ، ولكن ذاكرتنا تعي منها بميزاتها البارزة دون تفصيلاتها . ومن هذه الانطباعات تتكون ذكرى حسية واحدة مركزة ، أكثر عمقاً وأوسع مدى من الانطباعات الأصلية نفسها . إنها نوع من مركب الذكري على نطاق كبير ، وهي لهذا السبب أصنى وأكثر تركيزاً وأشد قوة وصلابة من الأحداث الحقيقية ذاتها .

إن الزمن مصفاة رائعة لما تعييه ذاكرتنا من مشاعر — وهذا فضلان

كونه فناً عظيماً ، وهو لا يتق ذكرياتنا فحسب ، بل إنه يحول الذكريات ذات الطابع الواقعي المؤلم نفسها فيجعلها شعراً .

وهنا يعترض أحد الطلبة قائلاً : ومع ذلك فإن عظماء الشعراء والفنانين يستمدون وحيم من الطبيعة .

ويقول له المدير : هذا صحيح . بيد أنهم لا يصورون الطبيعة تصويراً فتوغرافياً ، بل يمر إنتاجهم الفني خلال شخصياتهم ، فتضاف إلى ما تقدمه الطبيعة لهم مواد حية مستمدة مما تخزنه نفوسهم من ذكريات إنفعالية .

ولقد كان شكسير يستمر في الكثير من الأحيان أبطاله وشخصياته الشريرة كشخصية «ياجو» ، مثلاً من قصص لمؤلفين آخرين ، ثم يصوغ منها شخصيات حية بأن يضيف إلى صورها مادة من ذكرياته الانفعالية المتبلورة لأن الزمن كان زاد انطباعاته إيضاحاً ، وأضنى عليها من الشاعرية ماحولها إلى مادة رائعة للشخصيات التي يخلقها .

وعندما أخبرت تورسوف بما يحدث من حلول شخصيات وأشياء محل غيرها في ذكرياتي قال لي :

ليس في ذلك ما يدعو إلى الدهشة ، إذ ليس في وسعك أن تتوقع إمكان استخدام ذكرياتك الحسية بالطريقة التي تستخدم بها الكتب في مكتبتك .

هل يمكنك أن تصور لنفسك حقيقة ذاكرتنا الانفعالية وماذا تشبه ؟ تخيل عدداً من المنازل ، بكل منها عدد كبير من الغرف ، وفي كل غرفة عدد لا يحصى من الدواليب والأرفف والصناديق ، وفي واحد من تلك الصناديق خزانة صغيرة . فلتن كان من السهل العثور على منزل معين ثم على حجرة معينة ودولاب معين بذلك المنزل ، كان العثور على الصندوق المحتوى للخزانة أمراً أشد صعوبة . إذ أين هي العين الثاقبة ، التي يمكنها العثور على الخزانة

الصغيرة التي تدرجت يوماً ما على الأرض ، والتمعت لحظة ثم اخفت عن الأنظار ؟ إن الحظ وحده هو الذى يستطيع العثور عليها ثانية .

وتستطيع أن تقول نفس الشيء عن مكنونات ذاكرتك التى تحتوى على جميع هذه الأقسام الرئيسية والفرعية ، تلك الأقسام التى يكون بعضها أقرب إلى متناول اليد من البعض الآخر . والمشكلة هى فى استعادة الانفعال الذى يكون قد مرق كالشهاب ذات مرة ، فإذا هو يبقى بالقرب من سطح الذاكرة وعاد إليك أدراجة ، فلك أن تحمد حظك ، ولكن لا تركز دائماً إلى استعادة الانفعال نفسه ؛ إذ قد يحل محله غداً شيء مختلف عنه تمام الاختلاف ، فاحمد الله على ذلك ولا تتوقع عودة الانفعال الآخر . وإذا تعلبت كيف تفتح آفاق نفسك لهذه الذكريات العائدة فسوف تكون تلك الذكريات أقدر على تحريك مشاعرك المرة بعد المرة ، وسوف تغدو نفسك بالتالى أكثر استجابة ، وسوف تنفعل بحرارة متجددة لأجزاء من دورك كانت قد فقدت ما لها من تأثير بسبب تكرار تمثيلها .

وعندما تكون ردود فعل الممثل أكثر قوة أمكن ظهور الإلهام . ولكن لا تقصوا وقتكم فى البحث عن الإلهام الذى يكون قد صادفكم ذات مرة ، إذ لا يمكن استعادة الإلهام كما لا يمكن استعادة الأمس الدابر أو استعادة الطفولة أو استعادة الحب الأول . فركزوا جهودكم فى خلق إلهام جديد لكل يوم جديد ، وليس ثمة ما يدعوكم إلى الظن بأنه سيكون أقل جودة من إلهام الأمس . صحيح أنه قد لا يساوى إلهام الأمس تالفاً ، ولكن تكون لكم ميزة امتلاكه اليوم ، وقد انبثت بطريقة طبيعية من أعماق نفوسكم ليشمل فيكم جذوة الخلق . ثم من ذا الذى يستطيع أن يقرر أى لحظة من لحظات الإلهام الحقيقى أفضل من غيرها ؟ إنها جميعاً لحظات رائعة ، وكل منها يكون رائعاً بطريقة الخاصة ، إذ لم يكن ذلك إلا بسبب أنها لحظات « ملهمة » .

وقد أبى تورسوف ، عندما حاولت أن أستدرجه إلى القول بأنه منذ كانت جرائم الإلهام هذه كامنة فينا ولا تقدر إلينا من الخارج ، فيجب علينا أن نستنتج أن الإلهام أولى أن يكون امرأ ثانوياً من أن يكون شيئاً أصيلاً أساسياً أبى أن يوافقنى على ذلك ، وقال :

لست أدرى . إن مسائل العقل الباطن ليست من إختصاصى ، وفضلاً عن ذلك فإنى أعتقد أنه لا ينبغي أن نحاول القضاء على ذلك الإبهام الذى اعتدنا أن نغلف به لحظاتنا الملهمة ؛ إن الإبهام جميل فى ذاته ، وهو محرك عظيم لقوانا الإبداعية الخلاقة .

ولكنى لم أشأ أن أترك الأمر ينتهى عند هذا الحد ، فسألته عما إذا لم يكن كل ما نشعر به ونحن على خشبة المسرح « ذا أصل ثانوى » ، وكان هذا هو نص سؤالى :

« هل من المسلم به أننا نتقننا مشاعر لم نعتدها من قبل أبداً ، ونحن وقوف على خشبة المسرح ؟ وأود أن أعرف أيضاً إن كان يحسن أولاً لا يحسن أن نتخالجنا ونحن على المنصة مشاعر جديدة لم يسبق لنا الإحساس بها فى واقع الحياة ؟ »

فقال يجيبنى : « ذلك يتوقف على نوع المشاعر . ولنفرض إنك تمثل المشهد الأخير من مسرحية « هاملت » ، وهو للشهد الذى تهجم فيه والسيف فى يديك على زميلك بول الذى يقوم بدور الملك ، فإذا بك لجأة ، ولأول مرة فى حياتك « تتجتاحك شهوة طارئة لإراقة الدماء ، أفلا ترى معى أنه بالرغم من أن سيفك سلاح ناب من ذلك النوع المستعمل فى المسارح ، ولا يمكن أن يسيل دم أحد ، فإن ذلك قد يؤدى إلى نشوب معركة رهيبية يتعين إلزامها بإزالة الستار ؟ فهل تظن أنه يحسن بالممثل أن يستسلم لمثل هذه الاقتمالات التلقائية ؟ »

خسأته : وهل يعنى ذلك أنه يجب تجنب هذه الانفعالات دائماً ؟

فقال تورسوف : بالعكس ، إنها انفعالات مستحبة للغاية . إلا أن هذه الانفعالات المباشرة التى تفيض حياة ونشاطا لا تظهر على خشبة المسرح بالطريقة التى تظن ، فهى لا تبقى لفترات طويلة ، بل إنها لا تبقى حتى خلال فصل واحد ، إذ أنها تمر كالبرق الخاطف فى قرات قصيرة ولحظات متفرقة ، ونحن ترحب بها أيما ترحيب فى صورتها هذه ، ولا يسعنا إلا أن نأمل فى ظهورها كثيراً لتزيد فى صدق مشاعرنا — ذلك الصدق الذى هو عنصر من أكثر عناصر العمل الإبداعى قيمة ، لأن سمة المفاجأة التى تسميها هذه الانفجارات التلقائية من انفجارات الشعور قوة محركة لا تقاوم .

ثم زاد على قوله التحذير التالى :

« إن الشيء المؤسف فى هذه الانفعالات هو أننا لا نستطيع أن نسيطر عليها ، بل هى التى تسيطر علينا . ولذا فنحن لانملك حيالها سوى أن نترك أمرها للطبيعة ونقول :

إذا بدا لها أن تظهر فلندعها تظهر . وليس لنا إلا أن نأمل أن تعزز الدور الذى نقوم به بدلا من أن تعارض معه . وليس من شك فى أن تدفق سيل من المشاعر المفاجئة المنبثقة من العقل الباطن شيء شديد الإغراء ، لأنه الشيء الذى تنوق إليه ، كما أنه مظهر طيب من مظاهر الإبداع والخلق فى فتنا . ولكن ليس معنى ذلك أنه يحق لكم أى وجه من الوجوه أن تنفضوا من قيمة المشاعر المعادة ، للمستمدة من الذاكرة الانفعالية ، بل ينبغى — على العكس — أن تمنوا بها كل العناية لأنها الوسيلة الوحيدة التى تبسر لكم استهواء الإلهام بالدرجة التى تريدونها .

واسمحوا لى أن أذكركم بمبدأنا الأساسى ؛ وهو أننا نصل إلى العقل الباطن عن طريق العقل الواعى . .

وثمة سبب آخر ينبغي لكم بموجبه أن تعتزوا بتلك المشاعر المعادة ،
ذلك أن الفنان لا يخلق دوره من أول شيء يخطر على باله ، بل هو يتنخل
من بين ذكرياته ، وينتقى من بين تجاربه الحية تلك الذكريات وهذه التجارب
التي تسبويه أعظم الاستواء ، وهو ينشئ روح الشخصية التي يصورها من
المشاعر التي تكون أعز لديه من مشاعر حياته اليومية العادية . فهل يمكنكم
أن تصوروا حقلا للإلهام أغنى من هذا الحقل ؟ إن الفنان يأخذ أفضل
ما في نفسه ويحمله معه إلى خشبة المسرح . وقد تختلف الصور والأشكال
باختلاف المسرحية ومقتضياتها إلا أن مشاعر الفنان الإنسانية تبقى حية
ولا يمكن إبدال أى شيء آخر بها . . .

وعندئذ قطعته جريشا قائلا : هل تعنى أننا يجب أن نستخدم مشاعرنا
القديمة نفسها في كل دور أيا كان نوعه ، ابتداء من دور « هاملت » إلى
دور « مكر » ، في مسرحية « المصفر الأزرق » .

ويجيبه تورسوف : وهل باستطاعتنا أن نفعل شيئا آخر ؟ وهل تتوقع
أن يخترع الممثل شتى ألوان المشاعر الجديدة ، أو أن يخترع روحا جديدة
لكل دور يقوم بتمثيله ؟ وكل روحا يضطر حينئذ إلى اختزانها ؟ هل يمكن
للممثل أن يتزع روحه ذاتها . ويحل محلها روحا يستأجرها بوصفها أكثر
ملاءمة لدور معين ؟ وأتى له أن يحصل على روح أخرى ؟ يمكنك أن
تقترض الملابس ، كما يمكنك أن تقترض ساعة أو أشياء من كل صنف ،
ولكنك لا تستطيع أن تقترض المشاعر من شخص آخر ، إذ أن مشاعري
هى مشاعري أنا وحدى ولا يشاركنى فيها أحد ، كما أن مشاعرك هى
مشاعرك أنت ، ويستطيع الممثل أن يفهم دورا ما ، وأن يلائم بين عواطفه
وعواطف الشخصية التي يصورها ، وأن يضع نفسه في مكانها حتى يتمكن
من التصرف بالطريقة التي تصرف بها هذه الشخصية ، وهذا من شأنه أن
يخلق في نفس الممثل مشاعر مشابهة لمشاعر الشخصية . يد أن هذه المشاعر

ستظل ملكا للمثل نفسه وليست ملكا للشخصية التي خلقها المؤلف .

لا تنس نفسك أبداً وأنت على منصة المسرح . ولتكن أفعالك منبثقة دائماً من شخصيتك أنت بوصفك فنانا ، إذ أنك لا تستطيع أن تهرب من نفسك أبداً . واللحظة التي تفقد فيها نفسك وأنت على المنصة هي اللحظة التي تجبد فيها عن الحياة في دورك حياة حقة ، ويبدأ فيها التمثيل المصطنع المبالغ فيه . ولذلك فهما مثلك ومهما أسند إليك من أدوار ، فلا ينبغي أبداً أن تسمح لنفسك بأى استثناء للقاعدة التي تعنى باستخدامك مشاعرك أنت ، إذ أن مخالفة هذه القاعدة عمل يبادل قتل الشخصية التي تقوم بتصويرها لأنك تحرمها روحاً إنسانية نابضة هي المنبع الحقيقي لحياة الدور .

ولكن جريشا لم يستطع الاقتناع بأننا يجب أن نمثل أنفسنا ، دائماً . فقال المدير مؤكداً وجهة نظره : « ذلك هو الشيء نفسه الذي يجب أن نفعله . يجب أن نمثل نفسك دائماً أبداً وأنت على المنصة ، بيد أنك تمثل نفسك ، بعد أن تعد لدورك عدداً كبيراً من مختلف الأهداف المرتبطة ارتباطاً وثيقاً ، وفي الظروف المعينة التي تفرض المسرحية قيامها ، والتي تكون قد انصهرت في بوتقة ذاكرتك الانفعالية ، وهذه هي أفضل مادة للخلق والإبداع الداخلي ، بل هي المادة الوحيدة لعملية هذه الخلق ، فاستخدمها ولا تلجأ في هذا الشأن إلى أى مصدر آخر . »

ولما فرغ المدير من كلامه لم يكن جريشا قد اقنع بعد ، فقال : « ولكن قد يستحيل على الأرجح أن تحتوى نفسى على كل للمشاعر اللازمة لجميع الأدوار في العالم . »

وهنا أخذ تور تسوف يشرح وجهة نظره قائلاً : « إن الأدوار التي لا تمكك بالمشاعر الملائمة لها هي الأدوار التي لن تحسن تمثيلها أبداً ، فلا بد إذن أن تستبعد ما من قائمة أدوارك . إن الممثلين لا ينقسمون أساساً إلى

نماذج تحددها جسامهم ، بل الذى يحدد هذه الفروق بينهم هو بجايام الداخلية .

ولما سألتانور تسوف كيف يستطيع شخص واحد أن يكون شخصيتين متباينتين تبانيا شاسعا قال :

« يجب أن يكون معلوما قبل كل شيء ، أن الممثل ليس إما كذا وإما كذا من الشخصيات المختلفة ، بل إن لشخصه هو بالذات شخصيته الداخلية وشخصيته الخارجية التى تطورت كل منهما إما تطوراً واضحاً لاختفاء فيه وإما تطوراً مبهماً بطريقة خافية .

وقد لا تنطوى طبيعته هو على ندالة إحدى الشخصيات المسرحية أو نبالة إحدى الشخصيات الأخرى ، إلا أن بذور هاتين الخلتين موجودة فى نفسه لا تتأخمل فى أنفسنا عناصر الخصائص الإنسانية كلها — الخيرة منها والشريرة . وينبغى أن يستخدم الممثل فنه ووسائل صنعته ، ليكتشف بالطرق الطبيعية تلك العناصر التى لا بد له من تطويرها حتى تصلح لدخولها فى دوره . وهذه الطريقة تصبح روح الشخصية التى يصورها مزيجاً من العناصر الحية التى تتكون منها شخصيته هو .

أول ما ينبغى أن توجهوا إليه اهتمامكم ، هو الاهتمام إلى الوسائل التى تتيح لكم الإفادة بما تختزنه نفوسكم من مادة انفعالية ، وأن تهتموا بعد ذلك باكتشاف الطرق الكفيلة بخلق عدد لا نهاية له من الشخصيات التى تبرز فيها النفوس والأخلاق والمشاعر والانفعالات الإنسانية بقية استخدامها فى أدواركم . .

وهنا سأله أحدهم : « وأين يمكننا العثور على تلك الوسائل والطرق ؟ »
ويجيبه المدير بقوله : « تعلوا أولاً وقبل كل شيء أن تستخدموا ذاكرتكم الانفعالية . »

فيأله ثانية . « كيف ؟ » .

فيقول له : « بالاستعانة بعدد من المثيرات الداخلية والخارجية ، إلا أن هذه مسألة معقدة ، ولذا فسنطرحها على بساط البحث في المرة القادمة . »

- ٦ -

تلقينا الدرس اليوم فوق المنصة والستار مسدل . وكان المفروض أننا في « شقة ماريا » . ولكننا لم نستطع التعرف على معالم هذه الشقة ، إذ كانت حجرة الطعام حيث كان يجب أن تكون حجرة الجلوس أمام حجرة الطعام السابقة قد صارت حجرة نوم ، وكان الأثاث كله من النوع الرديء الرخيص ، وما كاد الطلبة يفيقون من دهشهم حتى رفعوا عقائرهم مطالبين بإعادة المنظر القديم ، لأن المنظر الجديد كان يدخل الكتابة على نفوسهم . ولا يستطيعون العمل فيه .

فقال المدير : « آسف . إذ ليس من الممكن عمل شيء بهذا الصدد فلقد احتاجوا إلى الأثاث الآخر في مسرحية تقدم حالياً ، فأعطونا بدلاً منه ما أمكنهم الاستغناء عنه ، وأعدوا لنا ما نحتاج إليه بأفضل ما في وسعهم . فإذا لم يكن المنظر يروقكم بحالته الراهنة ، أمكنكم أن تدخلوا عليه ما ين لكم من تعديلات لتجملوه أكثر ملاءمة . »

وكان هذا الكلام ايذاناً بابتداء حركة عامة . سرعان ما انقلب المكان بعدها رأساً على عقب .

وهنا صاح بنا المدير قائلاً : فقروا ! حدثوني عن الذكريات الحسية التي تثيرها في نفوسكم كل هذه الفوضى .

فقال نيقولا الذي كان يقوم بدور المشرف على أعمال التخطيط : « إنها تذكرني بما يحدث عند وقوع زلزال . إذ يحرك الناس قطع الأثاث من مكان لآخر بهذه الطريقة . »

وقالت سونيا : « لا أدري كيف أعبر عن شعوري إلا أن ما أراه يجعلني أفكر بطريقة ما فيما يحدث عند طلاء أرضية المنزل . »
وأخذت الملاحظات ترى بعد ذلك ونحن مشغولون بإعادة ترتيب الأثاث ، وكان كل مناجول التعبير عن الحالة النفسية التي يثيرها في ذاكرته الانفعالية تجميع الأشياء في الحجرة بطريقة أو بأخرى . وأخيراً استطعنا أن نرتب قطع الأثاث بشكل مقبول ، ولكننا طالبنا بالمزيد من الإضاءة وعندئذ ألقي علينا المدير درساً في فن الإضاءة وفي المؤثرات الصوتية . .
لقد أضى المسرح أولاً إضاءة تعبر عن يوم شمس مشرق . فغمرت البهجة نفوسنا ، وكنا نسمع من بعيد سيمفونية من الأصوات تختلط فيها أبواق السيارات بأجراس المركبات العامة وصفارات المصانع والضوضاء المنبعثة من آلة بعيدة . وبالأحرى جميع الأصوات التي نسمعها في المدينة بالهار . .

ثم أخذت الأضواء تظلم بالتدريج ، فأصبح الجو هادئاً لطيفاً ، وإن كان حزيناً بعض الشيء . وإذا بنا نشعر بميل إلى التأمل وبثقل يأخذ جفوننا ، ولجأة هبت ريح قوية تلتها عاصفة ، فراحت النوافذ تصطك بينما الريح تعوى وتصفى . أكانت تلك حبات المطر أم أجزاء من الثلج المتطاير تترعزعاج النافذة بانتظام لقد كان صوتاً يبعث الكتابة في النفس — ثم تلاشت ضوضاء الشارع ، وأخذت ساعة ترسل دقاتها بصوت مرتفع من الحجرة المجاورة ، وبدأ شخص يعزف على البيانو بقوة عظيمة في البداية ، ثم بأسلوب أكثر هدوءاً وأكثر حزناً . وكانت الأصوات المنبعثة من المدخنة تزيد من وطأة الحزن الذي نشعر به . ثم أضيئت الأنوار لحلول المساء وتوقف العزف على البيانو ومن بعيد تنهى إلينا صوت ساعة تدق معلنة الثانية عشرة — منتصف الليل — وساد الصمت . وراح جرد يقضم أرضية الحجرة ، ومن وقت لآخر كنا نسمع صوت غير سيارة أو صفارة قطار . وأخيراً توقفت جميع الأصوات وأصبح الصمت والظلام مطبقين . وإن هي إلا لحظات حتى أعلنت الظلال

الرمادية اثبات الفجر ، وعندما تسرب أول شعاع من أشعة الشمس إلى أرضية
الحجرة أحست كأن كابوساً قد انزاع عن صدرى . .

وكان ثانياً أكثرنا نحمس هذه المؤثرات الضوئية والصوتية فهتف قائلاً :

« لقد كان ما رأينا وما سمعنا أفضل مما يحدث فى واقع الحياة ! »

وأضاف بول : « فى الحياة تحدث هذه التغيرات ببطء وبالتدريج بحيث
يستحيل عليك أن تنتبه إلى الأجواء المختلفة . ولكن عندما تضغط أرباعاً
وعشرين ساعة فى دقائق قليلة فإنك تشعر بكل ما لتدرجات الضوء المختلفة
من تأثير .

وعندئذ قال المدير : « إن للأجواء - كما لاحظتم - تأثيراً كبيراً على
مشاعرهم وهذا أمر يصدق على خشبة المسرح كما يصدق فى واقع الحياة .
وجميع هذه الوسائل والمؤثرات تصبح بين يدي المخرج الموهوب أدوات
إبداعية وفنية .

وعندما يكون الجانب الخارجى أو المادى فى إخراج مسرحية من
المسرحيات مرتبطاً بحياة الممثلين النفسية ارتباطاً داخلياً وثيقاً . فإن هذا
الجانب يصبح ذا قيمة أكبر من قيمته فى واقع الحياة ، وإذا هو أوفى بمقتضيات
المسرحية وأوجه المزاج النفسى المطلوب فإنه يساعد الممثل على تكوين
الجانب الداخلى لدوره ويؤثر فى حالته النفسية كلها وفى مقدرة على الإحساس
جميعاً . ويصبح المنظر فى هذه الظروف حافزاً أكيداً لانفعالاتنا ، ومن ثم
فإذا كان على إحدى الممثلات أن تقوم بدور « مارجريت » ، وهى تعرض
لإغراء الشيطان فى أثناء صلاحها ، وجب على المخرج أن يمدحها بالوسائل التى
تعينها على الإحساس بأنها موجودة فى كنيسة ، الأمر الذى يساعدها على
الإحساس بدورها .

« أما الممثل الذى يقوم بدور « إيمونت » وهو فى السجن ، فيجب أن
يخلق له المخرج الجو الذى يوحى بالسجن الانفرادى الإجبارى . .

ولما فرغ تورسوف من كلامه سأله بول : وماذا يحدث عندما نخلق المخرج منظرأ بديعاً ولكنه بالرغم من ذلك لا يلائم المقضيات الداخلية للسرحة ؟

ويجيبه تورسوف : هذا ما يحدث في كثير من الأحيان لسوء الحظ وتكون نتيجة سيئة دائماً ، لأن خطأ المخرج يتجه بالمثلين اتجاهها خاطئاً ويقسم حاجزاً بينهم وبين أدوارهم .

وهنا يسأله أحد الزملاء : وماذا يحدث لو كان الجانب الخارجى أو المادى فى الإخراج رديئاً جداً ؟

ويجيبه تورسوف : تكون النتيجة أسوأ بكثير ، إذ يعطى الفنانون الذين يعملون مع المخرج خلف الكواليس مؤثراً يتعارض تمام التعارض مع المؤثر المطلوب ، فبدلاً من أن يشدوا انتباه الممثلين إلى النص ، يتفرونهم بما حولهم على النص ويدفعون بهم إلى المتفرجين الجالسين وراء الأضواء الأرضية فيصبحون تحت رحمتهم . ومن ثم فإن الجانب المادى أو الخارجى لآى مسرحية سلاح ذو حدين فى يد المخرج ، يمكن أن يفيد ويمكن أن يضر على السواء ..

ثم استطرد المدير قائلاً . والآن سأطرح عليكم المشكلة الآتية : هل يعين كل منظر جيد الممثل وينشط ذاكرته الانفعالية ؟ تصوروا مثلاً منظرأ جميلاً صممه فنان ذو موهبة كبيرة فى استخدام الألوان والخطوط والمنظور إنك لو نظرت إليه من قاعة المتفرجين لحيل إليك أنه حقيقة واقعة ، أما إذا اقربت منه زال عنك الؤم ، وضاق به صدرك ، فلماذا يحدث ذلك ؟ يحدث ذلك لأنه لاقمية فى المسرح لمنظر يقام طبقاً لوجهة نظر الرسام ، أى يبعدين اثنين بدلاً من ثلاثة أبعاد ، وهذا يكون له عرض وارتفاع ولكن لا يكون له عمق ، ومن غير العمق يصبح المنظر عديم الحياة من حيث صلته بخشبة المسرح .

وأنتم تعلمون — من واقع تجربتكم الخاصة الشعور الذى تحدته المنصة العادية الخاوية فى نفس الممثل، وتعلمون كم يصعب تركيز الانتباه فيها وكما يصح تمثيل مجرد مشهد بسيط أو تمرين قصير أمرا شاقا .

وما عليكم إلا أن تحاولوا الوقوف فى مساحة عارية كتلك ، وأن تمثلوا فيها دور هاملت أو عطيل أو مكبث ، لتدركوا صعوبة التمثيل من غير الاستعانة بالخرج وبمخطة تنظم الحركة، وبدون قطع الأثاث التى يمكنكم الاستناد إليها أو الجلوس عليها أو التحرك نحوها أو التجمع حولها ، وذلك لأن كل موقف من المواقف التى بعدها لكم المخرج ، يساعد على إعطاء صورة خارجية تشكيلية لمراجكم النفسى الداخلى ، ومن ثم كانت حاجتنا ماسة إلى ذلك البعد الثالث ، وبالأحرى إلى عمق الصورة التى نستطيع فيها أن نتحرك وأن نعيش وأن نمثل .

— ٧ —

وجه المدير إلى ماريّا ، عند دخوله إلى خشبة المسرح اليوم السؤال التالى .
لماذا تختبئين فى ركن هكذا يا ماريّا ؟

وعندئذ حاولت الفتاة أن تبعد أكثر فأكثر عن قائنا الذى كان يبدو شارد الذهن وهى تتمتم : إني ... أريد أن أرحل .. إني لا أحمل هذا ..
ثم سأل فريقا من الطلبة تجمعوا على أريكة بجانب الباب : لماذا تجلسون ملتصقين هكذا تلك الجلسة الدافئة ؟

فأجاب نيقولا متلعنا : لقد ... كنا نستمع إلى بعض النوادر وبلغت إلى سونيا ويقول : وماذا تفعلين أنت وجريشا هناك بجانب المصباح ؟

وقد لرتج عليها ولم تعرف بماذا نجيب ، ولكنها استطاعت بعد جهد أن تتمتم ببعض كلمات فهمنا منها أنها كانت تقرأ خطابا مع جريشا ..

وعندئذ استدلر المدير إلينا — أنا ويول — وسألنا ولماذا تدرعان أتما
الاثان الحجره جيته وذهابا هكذا؟

قلت : كنا فقط تبادل الرأى فى شتى الأمور .

ويسترد المدير قائلا : بالاختصار لقد كنتم جميعا تستجيون للزاج
النفسى الذى كنتم فيه فقد أقمتم المنظر المناسب واستخدمتموه فيما أقتموه
من أجله . أو يحتمل أن يكون المنظر الذى وجدتموه هو الذى أوحى إليكم
بالمزاج النفسى وبالأفعال التى كنتم تقومون بها ؟

ثم جلس المدير إلى جانب المدفأة وجلسنا قبائه ، فحذب عدد منا مقاعدهم
واقربوا بها منه . ليتمكنوا من سماعه بسهولة أكبر ، بينما جلست أنا إلى
المنضدة لأدون مذكرات بما يقول ، واختار جريشا وسونيا مكانا قريبا
ليتمكننا من التهامس .

وعندئذ قال تورسوف : كل ما أطلبه منكم الآن هو أن تقولوا لى
لماذا يجلس كل منكم فى المكان الذى يجلس فيه بالذات ؟ وهكذا وجدنا أنفسنا
مضطرين إلى تفسير حركاتنا مرة أخرى ، فلما أخبرناه بذلك التفسير أعرب
عن رضاه لأن كلا منا كان قد استخدم المنظر بما يتلام مع ما كان يريد أن
يفعل . أو مع مزاجه النفسى أو مع مشاعره ..

وبعد ذلك انتقل المدير إلى الخطوة التالية ، فقررنا جماعات فى أنحاء
الحجره وبالأحرى المنصة ، وأعطى كل جماعة قطعا من الاثاث يمكن
بواسطتها تكوين منظر مختلف ، ثم طلب إلينا أن نسجل أى شىء يوحى
به إلينا هذا المنظر ؛ سواء كان ما يوحى به أمرجة نفسية أو ذكريات أو
إحساسات متكررة ، وأن نقول فى أى الظروف يمكن استخدام ذلك
المنظر . وبعد ذلك أنشأ المدير عددا من المناظر ، وطلب منا أن نخبره عن
الظروف والحالات العاطفيه أو الأمزجة النفسية التى يمكن فيها استخدام
كل منها بما يتفق واحتياجاتنا الداخلية . ومعنى ذلك أنه بينما كنا فى أول

الأمم قد اضطلعنا باختيار المنظر بحيث يتلاءم مع مزاجنا النفسى
وهدفنا ، انقلب الوضع فأصبح المدير هو الذى يختار المنظر ، وأصبحنا
نحن مطالبين بالوصول إلى الهدف الصحيح واستنتاج المشاعر النفسية التى
تلائمها .

وكانت التجربة الثالثة إحدى تجارب الاستجابة للمنظر يقوم بإعداده
شخص آخر ، وهذه مشكلة من المشكلات التى يتعين على الممثل فى كثير
من الأحيان أن يجد لها حلا ، ومن الضرورى بالتالى أن يكون قادراً
على ذلك .

ثم بدأ المدير سلسلة من التمارين كان يضمنها فيها فى مواقف تنعارض
تعارضاً مباشراً مع أغراضنا وأمزجتنا النفسية . وقد أدت كل هذه التمارين
إلى تقديرنا أهمية وجود منظر مسرحى جيد ومرح ومكتمل العناصر -
منظر أعد لاثارة الأحاسيس المطلوبة .

وأخيراً لحص المدير ما توصلنا إليه من نتائج فقال : إن الممثل يبحث
عن خطة الحركة المسرحية التى تتلاءم مع مزاجه النفسى ومع هدفه ، كما أن
هذه العناصر نفسها ، أى خطة الحركة المسرحية والمزاج النفسى والهدف -
تتشرك فى خلق المنظر بالإضافة إلى كونها عاملاً من العوامل المنبهة للذاكرة
الانفعالية .

واستطرد المدير قائلاً : إن الفكرة الشائعة تزعم أن المخرج يستخدم
جميع الوسائل المادية المتاحة له ، المنظر والإضاءة والمؤثرات الصوتية
والأدوات المسرحية الأخرى للفرض الأساسى الذى هو التأثير فى الجمهور ؛
فى حين أننا نستخدم هذه الوسائل لما هو أهم من ذلك ، وبالأحرى لما تعدته
من أثر على الممثلين ، لأننا نحاول بكل الوسائل الممكنة أن نسهل عليهم
تركيز انتباههم على خشبة المسرح .

ومع ذلك فهناك عدد كبير من الممثلين الذين يركزون اهتمامهم فى قاعة

النظارة أكثر مما يركزونه في المنصة ، وذلك مهما بلغت قوة العالم الوهمي الذي تخلفه حولهم بواسطة الأضواء والأصوات والألوان ولا يستطيع شيء أن يعيد اهتمامهم إلى ما يجري أمام الأضواء الأرضية فوق المنصة حتى ولا الرواية نفسها ولا ما تشتمل عليه من معنى أساسي . . فإذا أردتم ألا يحدث هذا لكم فحاولوا أن تتعلموا النظر إلى الأشياء الموجودة على المنصة ورؤيتها والاستجابة لما يجري حولكم والاستغراق فيه ؛ وباختصار تعلموا كيف تفيدون من كل ما يمكن أن ينبه مشاعركم .

ثم صحت المدير برهة أردف بعدها قائلاً : كنا حتى هذه النقطة نغضى في عملتنا التي تبدأ بالخافز أو المؤثر إلى أن تنتهي بالشعور المترتب عليه ، ولكن يحدث في كثير من الأحيان أن نضطر إلى العكس ، أي إلى الانتقال من الشعور إلى المؤثر ، ونحن نلجأ إلى ذلك عندما نريد تثبيت تجاربنا الداخلية الطارئة .

وسأقص عليكم مثالا لذلك ما حدث لي في مسرحية « الطبقات الدنيا » لجوركي في أول عمدي بتثيلها ، فقد كنت أقوم بدور « ساتين » ، وكان أداء هذا الدور من الأمور التي يسهل على القيام بها نسبياً ، باستثناء تلك المفاجأة التي يلقيها ساتين في الفصل الأخير ، إذ كان ذلك يتطلب مني المستحيل ، يتطلب مني أن أجعل للشهد مغزى إنسانياً شاملاً ، وأن ألقى هذه المفاجأة بطريقة تكشف عما تتلوى عليه من معان عميقة ، بحيث تصبح النقطة الرئيسية في المسرحية كلها ، وبالأحرى الحل الذي تنتهي إليه المسرحية برمتها .

وكنت — كلما وصلت إلى نقطة الخطر هذه — بدا لي أنني أضاع الشكائم على مشاعري الداخلية ، وكان هذا التردد يوقف تيار البهجة الخلاقة في دوري وكنت أشعر دائماً — بعد انتهاء من أداء تلك المفاجأة بما يشعر به الممثل الذي أخطأه التوفيق في أداء نقمة عالية .

وكم كانت دهشتي حين لاحظت أن هذه الصعوبة قد اختفت وأنا أمثل الدور للمرة الثالثة أو الرابعة ، وعندما حاولت أن أكشف السبب اعترفت أن أراجع بدقة كل ما حدث لي في النهار السابق لظهوري على خشبة المسرح في المساء .

وكان أول ما حدث من ذلك أنني تلقيت كشف حساب من خايط ملابسي . وكان كشفا صدمني بضخامة أرقامه ، حتى لقد أربكني وأسلمني للحيرة . وبعد هذا فقدت مفتاح مكتبي ، فجلست أقرأ ما كتب في الصحف عن المسرحية وأنا في مزاج نفسي سيء ، ووجدت أن ما كان رديئاً في نظري قد حاز القبول والثناء من النقاد ، في حين لم تغز الأجزاء الجيدة بأى تقدير ، فأدى ذلك إلى اكتسابي - وقضيت سحابة اليوم كله مكباً على المسرحية أدربها بعناية ، وحاولت مائة مرة أن أحلل ما تنطوي عليه من مغزى ، وأخذت أستعيد في ذهني جميع المشاعر التي غالجني في كل جزء من أجزاء دوري ، واستغرق ذلك كل تفكيري حتى أنني عندما حل المساء لم أجدني متوتراً الأعصاب كالاعتاد ، بل كنت منصرفاً عن الجمهور تمام الانصراف لأبالي في قليل أو كثير بفكرة النجاح أو الفشل ، ولم أزد على أن سرت في أداء دوري بطريقة منطقية ، سالكا الاتجاه الصحيح ، وإذا بي أمر بنقطة الخطر في المناجاة المذكورة دون أن ألحظ ذلك على الإطلاق .

وقد استشرت فيما بعد مثلاً مجرباً ذا دراية واسعة بنفسية الإنسان ، وطلبت إليه أن يعينني على تفسير ما حدث لي ، حتى يمكنني استجلاء ما غمض على من أمر التجربة التي مررت بها في ذلك المساء ، فكان رأيه ما ضمنه قوله :

إنك لا تستطيع أن تعيد الإحساس المفاجيء الذي قد يعرض لك على خشبة المسرح ، كما أنك لا تستطيع أن تعيد الحياة إلى زهره ذابلة -

والأفضل أن تحاول خلق شيء جديد ، بدلا من تبديد جهودك في محاولة إحياء ماضى واقتضى . ولكن كيف يمكنك أن تحقق ذلك ؟ يجب عليك قبل كل شيء ألا تشغل بالك بالزهرة ، وإنما يكفي أن تروى جذور الشجرة أو تفرس بذورا جديدة .

إن معظم الممثلين يفعلون عكس ذلك ، فإذا حققوا نجاحا عرضيا في أحد الأدوار أرادوا تكرار ذلك النجاح ، ولجأوا إلى مشاعرهم بطريقة مباشرة . بيد أن ذلك يشبه محاولة استنبات الأزهار دون عون من الطبيعة وهو مالا يمكن أن تقوم عليه إلا إذا كانت بك رغبة في الاكتفاء بالأزهار الصناعية .

وهنا سأله : فإذا يجب أن أقبل إذن ؟

قال : لا تفكر في الشعور نفسه ، بل اتجه بذهنك إلى ما يجعله ينمو ويزدهر ، وبالأحرى إلى الظروف التي أدت إلى التجربة .

واختم هذا المثل الحكيم نصيحته لى بقوله : فاسلك هذا السبيل نفسه : لا تبدأ بالتأنج مطلقا لأنها سوف تظهر في حينها كشجرة منطقية لما حدث من قبل .

وقد عملت بنصيحته فحاولت أن أصل إلى جذور تلك المفاجأة ، إلى الفكرة الأساسية للسرحة ، وأدركت أن طريقة أدائي للمفاجأة لم تكن تمت بأى صلة حقيقية لما كتبه جوركى ، وأن أخطائي كانت قد أقامت سداً مبنياً لا يمكن اجتيازه بينى وبين الفكرة الرئيسية .

وهذه التجربة مثل لطريقة الرجوع من الانفعال إلى العامل الأصيل الذى أدى إلى ظهوره . ويستطيع الممثل باستخدام هذه الطريقة أن يكرر أى شعور يريد أن يكرره كلما أراد ذلك ، لأنه يستطيع العودة بالشعور الذى

يظهر بطريق الصدفة إلى الحافز الذى أبتعها ، لكن يقطع الطريق مرة أخرى منتقلا من الحافز إلى الشعور ذاته .

- ٨ -

بدأ المدير درسه اليوم بقوله :

كلما ازدادت ذاكرتكم الانفعالية اتساعا ، ازدادت المادة التى تستخدمونها للإبداع غنى وخصوبة . وأعتقد أن هذه النقطة لا تحتاج إلى مزيد من الشرح والتفصيل . على أنه من الضرورى تمييز خصائص معينة أخرى من خصائص الذاكرة الانفعالية بالإضافة الى غناها وخصبها ، وأعنى بتلك الخصائص بالذات قوة هذه الذاكرة الانفعالية وثباتها ونوع المادة المختزنة بها ، وذلك فى حدود ما لهذه الخصائص من تأثير فيما تقوم به من عمل فى المرح .

إن اكتمال تجاربنا الخلاقة كلها وقوتها يتناسبان مع قوة ذاكرتنا الانفعالية ودقتها ومضائها تناسبا طرديا . أما اذا كانت ذاكرتنا ضعيفة فإن المشاعر التى تثيرها تكون باهتة وهزيلة ولاقوام لها ، وتعدم قيمتها على المنصة لأنها لا تستطيع التأثير على الجماهير التى تجلس فيما وراء الأضواء الأرضية .

ويبدو عما قاله المدير بعد ذلك أن ثمة درجات كثيرة لقوة الذاكرة الانفعالية ؛ وأن كلا من مؤثراتها ومركباتها يختلف اختلافا كبيرا ، وقد قال فيما يتصل بهذه النقطة :

تصور أنك تلقيت إهانة أمام الناس ، صفعة على وجهك مثلا ، وأن هذه الإهانة تجعل خدك يلهب خجلا كلما ذكرتها ، وتصور أن الصدمة

النفسية التي شعرت بها آنذاك كانت شديدة الى حد أنها محت من ذاكرتك جميع تفاصيل هذا الحادث الأليم ، وإذا بشيء تافه يقع فيبعث ذكرى هذه الالهانة على الفور ، ويعود الانفعال إلى الظهور بقوة مضاعفة ، ويحمر وجهك او يمتقع لونك ويحقق قلبك بشدة .

فإذا كان لديك مثل هذه المادة الانفعالية الحية التي يسهل ابتعاثها ، سهل عليك نقلها إلى خشبة المسرح ، والقيام بتمثيل مشهد مشابه للتجربة التي عاينتها في واقع الحياة والتي خلقت في نفسك هذا الأثر المولم ، ولن تكون بك حاجة إلى المهارة أو الصنعة الحرفية ، إذ ستجد المشهد يسير من تلقاء نفسه لأن الطبيعة تساعدك في أدائه . . .

واليك مثلاً آخر :

لى صديق مشنت الذهن للغاية . وحدث أن هذا الصديق كان يتناول العشاء مع بعض أصدقاء لم يكن قد رآهم منذ عام فإذا به في أثناء الطعام يشير إلى صحة ابن مضيغه انذى كان يحب ابنه هذا إلى درجة العبادة .

واستقبلت كلماته بصمت مطبق ، وسقطت ربة البيت مغشى عليها في الحال ، لقد كان صديق المسكين قد نسى تماماً أن الطفل قد توفي منذ عام مضى ، منذ أن رأى مضيغه لآخر مرة . ويقول هذا الصديق : إنه لن ينسى أبداً ، ومهما طال به العمر ما شعر به في تلك المناسبة .

على أن الإحساس الذى خامر صديقى كان مختلفاً عن الإحساس الذى أحس به ذلك الشخص الذى كان قد تلقى صقعة على وجهه ، لأن تلك الأحاسيس لم تطمس جميع التفاصيل المصاحبة لوقوع الحادث : إن صديقى لم يكن يحتفظ بذكرى جرد دقيقة ومحكمة لأحاسيسه فحسب ، بل للواقعة نفسها وللظروف التي اقترنت بها ؛ لقد كان يتذكر بوضوح أمارات الفزع

الذى ظهر على وجه رجل كان يجلس قبالة على المائدة ، كما كان يذكر عيني السيدة التي كانت تجلس إلى جواره وقد خلتا من كل تعبير ، والصيحة التي انطلقت من الطرف الآخر للمائدة .

أما في حالة كون الذاكرة الانفعالية ضعيفة حقاً فإن العمل النفسى القائم على المهارة الفنية يغدو معقداً وواسع المدى في وقت معاً .

هذا وثمة مظهر آخر من المظاهر العديدة لهذا النوع من الذاكرة يحسن بنا نحن المثاليين أن نحيط به علماً ، وسأتحدث عنه بالتفصيل .

قد تعتقدون — من الناحية النظرية — أن النوع المثالي لهذه الذاكرة الانفعالية هو النوع الذى في وسعه الاحتفاظ بالانطباعات ويستطيع استعادتها بجمع تفاصيلها الدقيقة كما حدث لأول مرة ، بحيث تدب الحياة في تلك الذكريات من جديد ، فيعانيها المرء كما عاناها في الماضى بالفعل ، ولكن لو صح هذا فما الذى كان ممكناً أن يحدث لجهازنا العصبي ؟ وكيف كان يتأتى لهذا الجهاز أن يتحمل تكرار الأحداث الرهيبة بكل تفاصيلها الواقعية المؤلمة . إن الطبيعة البشرية لا يمكن أن تتحمل ذلك .

ولكن الأمور لحسن الحظ تحدث في الواقع بطريقة مختلفة ، فذاكرتنا الانفعالية ليست نسخاً مضبوطة مما يجرى في الحياة الواقعية — صحيح أنه يتصادف أحياناً أن تكون بعض ذكرياتنا الانفعالية أقوى من الانفعالات الأصلية ، لكنها تكون عادة أقل قوة منها ، كما يحدث أحياناً أن تتلقى انطباعات معينة فإذا بها تظل حية في نفوسنا وتنمو وتزداد عمقاً ، بل إنها تكون سبباً في ظهور عمليات نفسية جديدة ، يترتب عليها إما إضافة تفاصيل لشكلة الوقائع الأصلية وإما إضافة تفاصيل جديدة كل الجدة .

وفي مثل هذه الحالة يمكن أن يحتفظ شخص ما بكامل هدوئه في موقف خطير ، ثم يسقط منشياً عليه عندما يتذكر ذلك الموقف فيما بعد . وذلك

مثل للذكرى التى تفوق قوتها قوة الحدث الاصلى ، كما أنه مثل لاستمرار نمو الانطباع الذى تلقاه الشخص فى وقت من الاوقات .

يبقى لأن الحديث عن نوع هذه الذكريات ، بعد أن تحدثنا عن قوتها وعمق مداها . ولنفرض أنك كنت مجرد شاهد لوقوع ما وقع لاحد من الناس بدلا من أن تكون أنت الشخص الذى حدث له الحادث . وفرق بين أن تتلقى أنت نفسك إهانة أمام الناس فتعانى بسبب ذلك إحساساً شديداً بالضيق والاستياء ، وبين أن تكون مجرد متفرج يرى هذا الأمر يحدث لشخص آخر ، فتضيق نفسك بما ترى ، ويكون باستطاعتك أن تختار الانحياز إلى جانب المعتدى أو إلى جانب الضحية .

وليس ثمة بالطبع ما يحول دون إحساس المتفرج بمشاعر قوية جداً ، بل قد يكون الحادث فى نفسه أشد من وقعه فى نفس الطرفين الأصليين . ولكن ليس ذلك هو ما يهمنى فى الوقت الحاضر ، فأنا إنما أريد أن أبرز اختلاف مشاعر كل من المتفرج والشخص الذى يقع له الحادث .

وثمة احتمال آخر ، وهو ألا يشترك الشخص فى الحادث لا بوصفه متفرجا ولا بوصفه طرفاً أصلياً فيه ، وإنما قد يسمع بالحادث أو يقرأ عنه فقط . إلا أن هذا لا يمنع إحساسه بمشاعر قوية وعميقة ، إذ يتوقف الأمر كله على قوة تخيلة الشخص الذى روى الحادث أو كتب عنه ، كما يتوقف على قوة تخيلة الشخص الذى يسمع تلك القصة أو يقرأ ذلك الوصف .

وهنا أيضاً تختلف مشاعر القارىء أو السامع ، من حيث سماتها ، عن مشاعر المتفرج وعن مشاعر الطرفين الأصليين المشتركين فى الحادث .

وعلى الممثل أن يعالج هذه الألوان من التجارب الانفعالية ، ويعكف على دراستها ليلائم بينها وبين مقتضيات الشخصية المسرحية التى يصورها .

والآن لنفرض أنك شاهدت رجلاً يتلقى صفة أمام الناس ، وأن هذا الحادث قد ترك في ذاكرتك أثراً قوياً ، فلعل استعادة تلك المشاعر يكون أيسر إذا كنت تمثل دور الشاهد على خشبة المسرح . ولكن لنفرض أنه طلب منك أن تقوم بدور الرجل الذى صفع ؛ فكيف يمكنك أن توفى بين الانفعال الذى عالجك بوصفك شاهداً ، وبين الانفعال الذى يطلب منك التعبير عنه ، وأنت تمثل دور الرجل الذى تلقى الإهانة ؟

إن الرجل الذى تلقى الإهانة يشعر بها ، أما الشاهد فلا يستطيع إلا الشعور بحالة ذلك الرجل عن طريق العطف أو المشاركة الوجدانية . ولكن المشاركة الوجدانية يمكن أن تتحول إلى رد فعل مباشر . وهذا هو ما يحدث لنا نحن الممثلين عندما نكون فى مرحلة الإعداد لدور من الأدوار ، فتذلل اللحظة التى يشعر فيها الممثل بحدوث هذا التحول فى نفسه ، يصبح عنصراً فعالاً فى حياة المسرحية ، إذ تتولد فى نفسه مشاعر إنسانية حقيقية .

وفى كثير من الأحيان يحدث هذا التحول بطريقة تلقائية . أعنى هذا التحول من مجرد إحساس الممثل بالعطف أو بالمشاركة الوجدانية الإنسانية إلى إحساسه بالمشاعر الحقيقية للشخصية التى يمثلها .

وقد يشعر الممثل بموقف الشخصية التى يمثلها شعوراً قوياً ، ويستجيب لذلك الموقف استجابة فعالة ، إذ يضع نفسه مكان الشخصية بالفعل ، ومن ثمة يرى الواقعة بعينى الشخص الذى صفع ، فيرغب فى العمل والاشتراك فى الموقف واستنكار الإهانة كما لو كانت المسألة تمس كرامته الشخصية ، وفى هذه الحالة يتم تحول مشاعر الشاهد إلى مشاعر الشخص الأصيل تحولاً كاملاً بحيث لا نلاحظ أى ضعف فى قوة المشاعر أو تغييراً فى سماتها .

وترون من هذا أننا لا نستخدم انفعالاتنا الخاصة الماضية وحدها كمادة إنفعالية ، بل نستخدم كذلك المشاعر التى عالجتنا عند مشاركتنا للآخرين فى عواطفهم . ومن السهل أن نقرر مقدماً أنه يستحيل استحالة مطلقة أن

نجد في أنفسنا المادة الانفعالية الكافية للوفاء بحاجة جميع الأدوار التي قد تسند إلينا طوال حياتنا في خدمة المسرح . صحيح أنه مامن لإنسان يستطيع أن يكون « الروح الشاملة » في مسرحية « النورس »^(١) ، لتشيكوف ، تلك الروح التي عانت جميع التجارب الإنسانية ، بما في ذلك تجربتنا القتل والموت . ومع ذلك فإننا نضطر إلى أن نجعل كل هذه التجارب على خشبة المسرح ، ومن ثم وجب أن ندرس الآخرين ، وأن نقرب منهم بمشاعرنا بقدر الإمكان حتى يتحول عطفنا عليهم إلى مشاعر خاصة بنا نحن .

أفليس هذا هو ما يحدث لنا كلما شرعنا ندرس دورا جديدا ؟

— ٩ —

قال لنا المدير في مستهل درس اليوم : اسمعوا :

١ — إذا كنتم تذكرون تمرين « المجنون » فلا شك أنكم تذكرون كل الاقراضات المتخيلة التي استخدمناها ، وكان كل منها ينطوي على مثير لذا كنتمكم الانفعالية ، لقد كانت تلك الاقراضات تمدكم بقوة تنفذون بها في صميم أشياء لم تجابهوا مثلها في واقع الحياة أبدا ، كما أنكم كنتم تحسون بما للمثيرات الخارجية من أثر .

٢ — هل تذكرون كيف قسمنا ذلك المشهد من مسرحية « براند » إلى وحدات وأهداف ، وكيف احتدم الخلاف بين الرجال والسيدات منكم حول هذا المشهد ؟ لقد كان ذلك نوعاً آخر من أنواع المثيرات الداخلية .

٣ — إذا كنتم تذكرون يائنا للوضوحات التي يمكن أن ينصرف إليها الانتباه سواء على النص أو بين المتفرجين ، فإنكم تدركون الآن أن الموضوعات الحية يمكن أن تكون مثيرا حقيقيا .

٤ — إن الحركة الجسدية الصادقة وإيمانكم بهذه الحركة مصدر هام آخر من مصادر إثارة الانفعال .

(١) ترجمت هذه المسرحية باسم « الطائر البحري » (د - ح)

٥ — ستعرفون بمرور الزمن على مصادر داخلية جديدة لإثارة المشاعر ، وأقوى هذه المصادر نجد في نص المسرحية ، وذلك فيما ينطوي عليه هذا النص من الأفكار والمشاعر المتشابكة التي تؤثر على العلاقات المتبادلة بين الممثلين .

٦ — أتمتعون الآن أيضاً بجميع المثيرات الخارجية التي تحيط بنا على المنصة وهي المناظر وطريقة ترتيب الأثاث والأضواء والمؤثرات الصوتية وغير ذلك من المؤثرات التي يحشدها المخرج لخلق صورة وهمية للحياة الحقيقية وأجوائها النفسية النابضة بالحياة .

فإذا جمعتم كل هذه العوامل وأضفتم إليها تلك العوامل الأخرى التي سوف تحيطون بها علماً في المستقبل . وجدتم بين أيديكم عدداً وفيراً منها ، وهي بمثابة ثروتكم النفسية الفنية التي يجب أن تتعلموا كيفية استخدامها .

وهنا قلت للبدير : إنني أشعر بشغف شديد لأن أفعل ذلك ، ولكنني لا أعرف كيف أتصرف ، فقدم إلى هذه النصيحة :

افعل ما يفعله الصياد وهو يطارد الحيوان الذي يريد اقتناصه . إن الطائر إذا لم يخلق في الجو من تلقاء نفسه فإنك لا تستطيع العثور عليه وسط أشجار الغابة وأوراقها الكثيفة ، ومن ثم يجب عليك أن تغريه بالخروج من مكانه ، وذلك بأن تصفر له أو تستعمل شتى المغريات .

إن مشاعرنا الفنية تجفل في أول الأمر كما تجفل الحيوانات المتوحشة وتختبئ في أعماق أنفسنا . فإذا لم تطف تلك المشاعر من تلقاء نفسها ، فإنك لا تستطيع أن تطاردها وتغري عليها . وكل ما تملك هو أن تركز انتباهك في أفضل أنواع المغريات الكفيلة بإظهارها . والأشياء التي تحتاج إليها فعلاً بلوغ ما ربك هي تلك العوامل المثيرة للذاكرة الانفعالية والتي كنا نتحدث عنها منذ قليل .

إن الرابطة بين عوامل الإغراء وبين الشعور رابطة طبيعية وسوية

وينبغي استخدامها على نطاق واسع . وكلما وضعت تأثيرها موضع الاختبار وحلت نتائجها في الانفعالات المستثارة ، زادت مقدرتك على تقدير ماتبعيه ذاكرتك الحسية ، وأصبحت في مركز أقوى يتيح لك إتمامها .

وفي الوقت نفسه يجب ألا تغاضى عن مقدار ماتخزنه ذاكرتك ، إذ ينبغي أن تذكر أنه يتعين عليك أن تزيد على الدوام فيما تدخره من الذكريات ، ويتم لك هذا برجوعك خاصة إلى إنطباعاتك ومشاعرك وتجاربك الخاصة ، كما أنك تستطيع أن تستمد المادة العاطفية من الحياة المحيطة بك ، سواء كانت حياة حقيقية أو متخيلة — ومن المذكرات ، ومن الكتب ومن الفنون والعلوم والمعارف بجميع ألوانها ، ومن الرحلات والمتاحف ، وبخاصة من اتصالك بغيرك من الناس .

فهل تدرك الآن - وبعد أن عرفت ما يتطلبه الفن من الممثل - لماذا يجب على الفنان الحقيقي أن يحيا حياة مليئة ، حياة متمعة وجميلة ، حياة متنوعة ومرتبة وملهمة ؟ ينبغي للممثل ألا يحيط علماً بما يجري في المدن الكبيرة فحسب ، بل بما يحدث في المدن الصغيرة بالأرياف ، في القرى النائية وفي المصانع ، وفي مراكز الثقافة الرئيسية في العالم كله أيضاً . ينبغي أن يدرس حياة من يعيشون حوله ونفسياتهم ، وحياة من يعيشون بعيداً عنه ونفسياتهم سواء في مناطق أخرى من وطنه أو في الخارج .

إننا نحتاج إلى سعة الأفق لنستطيع تمثيل مسرحيات عصرنا ومسرحيات الشعوب الأخرى . إننا نطالب بتصوير حياة شخصيات إنسانية من جميع أنحاء العالم ، كما أن الممثل لا يقوم بتصوير الحياة في زمنه فحسب ، بل الحياة في الماضي والحياة في المستقبل كذلك . وهذا هو السبب في حاجة الممثل إلى الملاحظة والتخمين والتجربة والانطلاق مع عواطفه . بل إن مشكلته تكون أشد تعقيداً في بعض الأحيان ، إذ لو كان الممثل يصور الحاضر فإنه يستطيع أن ينظر إلى ما يجري حوله ، أما إذا كان عليه أن يصور الماضي

أو المستقبل أو عصر آخاليا ، فيجب عليه إما أن يعيد خلق الماضي ، وإما أن يخلق شيئاً جديداً معتمداً على خياله — وهذه عملية معقدة .

ينبغي أن يكون مثلنا الأعلى دائماً السعى الحثيث لتحقيق ماهو خالد ، وأبدى في الفن ، وبالأحرى مالا يمكن أن يندثر قط — مايقى فتيا لاصقا بالقلوب دائماً .

ينبغي أن يكون هدفنا تلك الذرى التى تتمثل فى الآثار الادبية العظيمة ، ولذا يجب أن تعكفوا على دراستها وأن تتعودوا استخدام مادة عاطفية حية فى تمثيلكم لها .

« لقد قلت لكم كل مايسمى قوله — فى الوقت الحاضر — عن الذاكرة الانفعالية ، وسوف تعرفون المزيد عنها خلال متابعتنا لبرنامج دراستنا » .

الفصل العاشر

وجوب الاتصال وجداني

بين الممثلين على المنصة

- ١ -

عندما دخل المدير الفصل التفت إلى فاسيلي، وسأله: «بأي شخص أوبأى شيء أنت مشغول البال في هذه اللحظة، أعني بأي شيء أوبأى شخص أنت على اتصال وجداني الآن؟».

وكان فاسيلي مستغرقاً في التفكير إلى حد أنه لم يدرك كنه السؤال لأول وهلة فقال بلهجة تكاد تكون آلية: «أنا لست مشغول البال، ولا متصلاً اتصالاً وجدانياً بأي شخص ولا بأي شيء».

فقال المدير مداعباً: «إنك لو استطعت أن تبقى على هذه الحال طويلاً كنت أعجوبة ولا شك».

وهنا أخذ فاسيلي يلتمس لنفسه الأعذار مؤكداً أنه مادام لا ينظر إليه أحد أوبخطابه أحد فلا يمكن أن ينشغل باله بأي مخلوق.

وهنا أعرب تورسوف بدوره عن دهشته قائلاً: «أنتني أنه لا بد أن ينظر إليك أحد أوب يتحدث إليك شخص لكي تكون مشغول البال به؟ إذن فأغض عينيك وأغلق فك والزم الصمت، وحاول أن تكتشف الشخص أوالشيء الذي تكون على اتصال فكري به، وحاول أن تجد ثانية واحدة لاتكون فيها مشغول البال أومتصلاً فكرياً بشيء ما على نحو ما».

وقد قت أنا نفسى بهذه المحاولة وأخذت أجمل ما يدور فى نفسى .

عدت . بذكرتى إلى مساء أمس عندما كنت أستمع إلى رباعية وترية مشهورة ، وأخذت أتبع حركات خطوه خطوة : كنت قد ذهبت إلى ردهة الانتظار حيث التقيت ببعض الأصدقاء فالتقيت إليهم بالنحية ، ثم ذهبت إلى مكانى وجلست أرقب العازفين وهم يعدون آلاتهم ، وبعد ذلك بدأوا يعزفون وأخذت أنصت إليهم ولكنى لم أستطع أن أجعل نفسى فى حالة اتصال عاطفى بينى وبينهم .

واستنتجت أن تلك اللحظة كانت — ولا شك — لحظة خاوية فى تيار الاتصال الوجدانى بينى وبين الأشياء المحيطة بى ، إلا أن المدير غالفنى بشدة فى هذا الرأى وقال :

« كيف يمكن أن تعتبر لحظة كنت تنصت فيها إلى الموسيقى لحظة خاوية من الاتصال الوجدانى ؟ »

فقلت فى إصرار : « لأننى لم أكن أسمع الموسيقى فى الواقع بالرغم من إنصافى وبالرغم من إننى كنت أحاول أن أنفذ إلى معناها فإتنى لم أظف فى ذلك ... ومن ثم أحسست أنه لم يكن ثمة أى اتصال » .

فقال للمدير : « إن اتصالك بالموسيقى وتقبلك إياها لم يكونا قد بدأ بعد ، لأن العملية النفسية السابقة على ذلك كله لم تكن قد انتهت ، مما أدى إلى تشتيت انتباهك . وحينما يكون هذا قد انتهى فإنك إما أن تستسلم للموسيقى ، وإما أن توجه اهتمامك إلى شىء آخر . ولكن لم يكن ثمة انقطاع فى تيار اتصالك بشىء ما » .

وقد أمنت على كلامه قائلاً : « ربما كان الأمر كذلك » .

ثم واصلت استذكر ما حدث لى فى الأمسية الماضية : لقد كانت بدرت منى حركة غير مقصودة بدا لى أنها لفتت انظار المستمعين الجالسين إلى جوارى ، فالتزمت بعدها الهدوء التام ، وتظاهرت بالإصناص إلى الموسيقى ، يد أنى

لم أكن أسمعها في الواقع ، لأنني كنت أراقب ما كان يدور حولي ..
واتجه نظري إلى تورسوف فلاحظت أنه لم يكن قد انتبه إلى الحركة
الطارئة التي بدرت مني ، فقلبت النظر في أرجاء القاعة باحثاً عن شوستوف
الآب ، ولكنني لم أجده ، كالم أجد أحداً من الممثلين الآخرين الذين
يعملون في مسرحنا ، ثم حاولت أن أتصور جميع المستمعين ، إلا أن انتباهي
كان شديد التشنت في تلك اللحظة بحيث عجزت عن السيطرة عليه أو توجيهه
وكانت الموسيقى تتبعث في نفسي شتى الخيالات ، حتى لقد وجدتني أفكر
في الجالسين بجواري وفي أقارب الذين يعيشون في مدن أخرى نائية ، وفي
صديق الميت .

وقد أخبرني المدير فيما بعد أن السبب في مرور كل هذه الأشياء بذهني
هو أنني كنت أشعر إما بحاجة إلى أن يشاركني هؤلاء الأشخاص الذين كانوا
موضع أفكارى ومشاعرى تلك الأفكار وهذه للمشاعر . وإما إلى تلقي تلك
الأفكار وهذه المشاعر منهم .

وأخيراً انجذب انتباهي إلى أضواء الثريا المعلقة في سقف القاعة ، فأخذت
أتأملها طويلاً ، ولم يكن يساورني شك في أن تلك اللحظة قد كانت لحظة
خاوية ، إذ أنك لا تستطيع — مهما أجهدت خيالك — أن تسمى النظر إلى
تلك الأضواء نوعاً من الاتصال الوجداني .

وعندما أخبرت تورسوف بذلك فسر حالتي النفسية التفسير التالي .
لقد كنت تحاول أن تفهم كيف صنع ذلك الشيء ومن أي مادة صنع —
كنت تتأمل صورته وشكله العام وشتى التفاصيل الأخرى عن تكوينه ،
وكنت تتقبل هذه الانطباعات وتجد لها مكاناً في ذاكرتك ، ثم شرعت تفكر
فيها . وذلك يعني أنك كنت تستمد شيئاً من الموضوع الذي ينصب عليه
اهتمامك . ونحن معشر الممثلين نعد ذلك أمراً ضرورياً ، وإذا كان يقلقك أن
موضوع تأملك جماد لا حياة فيه ، فذكر أن أي لوحة أو تمثال أو صورة

لصديق أو أى شيء مما يعرض فى المتاحف هى أشياء جامدة لا حياة فيها ، ومع ذلك فإنها تحوى جزءاً من حياة الفنان الذى ابتدعها ، وحتى الثريا يمكن أن تصبح - إلى حد ما - موضع اهتمام قوى ، ولو من حيث استغراقنا فيها على الأقل .

وهنا قلت له : « إتنا فى هذه الحالة نستطيع أن نكون على اتصال بأى شيء قديم تقع عليه العين مصادقة » .

« أشك فى أنك تستطيع أن تجد متسعاً من الوقت للاتصال بكل شيء يمز بك مروراً سريعاً ، فنأخذ منه أو تعطيه ولو جزءاً ضئيلاً من نفسك . ولكن لا يمكن أن يتحقق أى اتصال وجدانى على خشبة المسرح مالم نأخذ من الآخرين وما لم نعظم . إن إعطاء شيء أو أخذ شيء من أى شخص - ولو لفترة قصيرة - يكون لحظة اتصال روحى .

« لقد قلت أكثر من مرة إنه من الممكن أن ينظر المرء ويرى ، وأن ينظر ولا يرى شيئاً . وإنك لتستطيع على المنصة أن تنظر إلى كل مايجرى هناك وأن تراه وتشعر به . ولكن من الممكن أيضاً أن تنظر إلى ما يحيط بك على المنصة فى الوقت الذى يكون فيه اهتمامك ومشاعرك مركزة فى صالة المتفرجين أو فى مكان آخر خارج جدران المسرح .

« وثمة خدع آلية يعتمد الممثلون إلى استخدامها لستر فقرم الداخل ، بيد أنهم لا يؤكدون بذلك إلا خواء حلقاتهم وخطوها من أى إحساس أو معنى ، ولست فى حاجة لأن أقول لكم : إن ذلك ضار ولا طائل فيه فى الوقت نفسه ، إذ أن العين هى مرآة الروح ، والعين الحاوية هى مرآة الروح الحاوية ، ومن المهم أن تعكس عينا الممثل ونظراته المضمون الداخلى العميق الذى تنطوى عليه روحه .

ومن ثم وجب عليه أن يتسلح بموارد داخلية عظيمة تناسب حياة النفس

الإنسانية التي يقوم بتصويرها في دوره، وينبغي أن يشارك الممثلين الآخرين في هذه اللوادر الروحية طوال وجوده على المنصة .

« ومع ذلك فالممثل ليس سوى بشر وعندما يعتلى المنصة فن الطبيعي أن يحمل معه الأفكار والمشاعر الخاصة والتأملات والحقائق التي تشغله في حياته اليومية ، فإذا فعل ذلك لم ينقطع جيل حياته الخاصة التامة .. إن الممثل لا يستسلم لدوره استسلاماً كاملاً ما لم يجرفه هذا الدور ، وعندما يحدث ذلك فإنه يتقمص الشخصية التي يصورها تقمصاً تاماً فيتحول إنساناً آخر ، ولكنه لا يكاد يتشتت انتباهه ويقع تحت سيطرة حياته الخاصة ، حتى تنتقل روحه إلى ما وراء الأضواء الأرضية ، وبالأحرى إلى الصالة التي يجلس فيها المتفرجون أو إلى خارج المسرح حيث يكون ذلك الشيء الذي انشغل به باله ، أو الذي ارتبط به تفكيره ، وفي هذه الأثناء يمثل دوره تمثيلاً آلياً غالياً من كل صدق ، وعندما تكون هذه اللحظات كثيرة الوقوع ، وتندس في حياة الممثل على المنصة ، بتأثير حياته الخاصة ، فإنها تفسد باستمرار دوره ، وذلك لأنها لا تتصل بالدور بأى صلة .

« هل يمكنك أن تتصور عقداً ثميناً توجد بين كل ثلاث جبات من جباته الذهبية حبة من الصفيح ينظمها جميعاً خيط واحد ؟ من الذي يمكن أن تتوق نفسه إلى إقتناء مثل هذا العقد ؟ ومن ذا الذي يمكن أن يقبل خط اتصال لا يبنى بنفسه انفصاما قد يشوه التمثيل أو يقضى عليه قضاء تاماً ؟ إن الإتصال بين الناس إن كان مهماً في واقع الحياة ، فهو على خشبة المسرح أهم بمراحل .

« وهذه الحقيقة مستمدة من طبيعة المسرح ، تلك الطبيعة القائمة على الاتصال المتبادل بين شخصيات المسرحية . إذ لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تتصور مؤلفاً مسرحياً يقدم أبطاله وهم في حالة غيبوبة أو في حالة نعاس وحينما تكون حياتهم النفسية غير قائمة بما هو مطلوب منها .

« كما لا يمكن أن تصور أن يجمع ذلك المؤلف على المنصة بين شخصين لا يعرف أحدهما الآخر فحسب ، بل يرفضان التعارف وتبادل الأفكار والمشار أو يخفى كل منهما هذه الأفكار والمشار عن الآخر بأن يجلس كل منهما في طرف من طرفي المنصة .

« وفي هذه الظروف لا يعود ثمة مبرر لدخول المتفرج إلى المسرح مادام أنه لن يجد في المسرح ما جاء من أجله ، أعني إحساسه بمشار الأشخاص المشتركين في المسرحية واكتشافه لأفكارهم .

« كم يختلف الأمر عندما يدخل هذان الممثلان نفسيهما إلى المنصة فإذا أحدهما راغب في أن يترك الآخر في مشاعره أو لإقناعه بأفكار يؤمن بها ، بينما يذل الآخر قصارى جهده للمشاركة في تلك المشار أو تفهم تلك الأفكار .

« والمتفرج عندما يشاهد مثل هذا التبادل العاطفي والفكري ، يصبح كمن يستمع إلى محادثة ، ويقوم بدور صامت في تبادل المشار التي تجري بينهما ، وتستثيره التجارب التي يمران بها . ولكن المتفرجين لا يستطيعون أن يفهموا ما يدور على المنصة وأن يشاركوا جزئياً فيه إلا في أثناء استمرار هذا الاتصال الوجداني بين الممثلين .

« وإذا أراد الممثلون أن يستأثروا حقاً باقتباه عدد كبير من المتفرجين فيجب أن يذلوا قصارى جهدهم في المحافظة على تبادل غير منقطع للمشار والأفكار والأفعال التي تجري بينهم . وينبغي أن تكون المادة النفسية لهذا التبادل مادة شيقة وهامة ، بحيث تكفل للممثلين السيطرة على اقتباه المتفرجين إن ما لهذه العملية من أهمية قصوى يجعلني أحثكم على الاهتمام بها اهتماماً خالصاً ودراسة أطوارها الرئيسية المختلفة بعناية .

استهل تورسوف كلامه بقوله : سأبدأ ، بالاتصال الذائى الوجدانى ،
وقبل ذلك أسألكم : متى نتحدث إلى أنفسنا ؟ .

« إننا نفعل ذلك كلما فاضت بنا الكأس فلا نعود نستطيع السيطرة على
مشاعرنا ، أو عندما نكون فى صراع مع فكرة لا قبل لنا بهضمها واستيعابها
أو عند ما نبذل جهداً .

لكى نستذكر شيئاً ما ، فنحن نحاول طبعه فى ذاكرتنا بقراءته بصوت
مرتفع ، أو عندما نفقس عن مشاعرنا — سواء أ كانت مشاعر حزينة أم
مشاعر مرحة — فتعبر عنها بعبارات مسموعة . .

وهذه المواقف نادرة فى الحياة العادية ، إلا أنها كثيرة الحدوث فى
المرح . فعندما ننسح لى فرصة على المنصة للاتصال الوجدانى بمشاعرى
فى صمت ؛ فإننى أجد فى ذلك متعة . وهى حالة ألقها خارج المسرح ، وأشعر
إزامها بارتياح تام . ولكن عندما أجدنى مضطراً إلى إلقاء نجويات طويلة
مفعمة بالبلاغة فتتأبى الحيرة .

كيف يمكن أن أجد طريقة لقيامى على المنصة بشئ لا أقوم بمخارجها ؟
كيف يمكن أن أعاطب نفسى ذاتها ؟ إن الإنسان مخلوق عظيم رجب ، فهل
ينبغى أن يوجه المرء الحديث إلى عقله أم إلى قلبه أم إلى يديه وقدميه ؟ ومن
أين وإلى أين ينبغى أن يتدفق تيار هذه النجوى الروحية ؟

لكى نحل الإشكال يجب أن نختار فاعلاً ومفعولاً — أعنى ذاتنا تقوم
بالفعل وموضوعاً يتصب عليه الفعل . فأين أجدهما ؟ مالم أستطع العثور
على هذين للركزين المتصلين اتصالاً داخلياً أجدز عاجزاً عن توجيه انتباهى
الحائر الذى يسهل دائماً انجذابه إلى الجمهور .

لقد قرأت ما يقول الهندوس فى هذا الموضوع . إنهم يؤمنون بوجود

نوع من الطاقة الحيوية تسمى «برانا» تهب الحياة لأجسامنا . ومركز إشعاع هذه البرانا ؛ في زعمهم ، هو الضفيرة الشمسية أو مجموعة الأعصاب الواقعة بين عظمة الصدر والبطن (عند تجويف المعدة ، ومن ثم يكون لدينا — بالإضافة إلى المخ الذي يعتبر عموماً المركز العصبي والنفسى لكائناتنا — مصدر آخر مشابه بالقرب من القلب ، وبالأحرى في مجموعة الأعصاب الواقعة في تجويف المعدة .

ولقد حاولت أن أحقق الاتصال بين هذين المركزين ، فكانت النتيجة أنني شعرت حقاً أن هذين المركزين ليسا موجودين لحسب ، بل إن كلامهما متصل بالآخر فعلاً . وبدأ لي أن مركز المخ هو مقر الوعي ، وأن مركز الأعصاب في الضفيرة الشمسية هو مقر الوجدان ، أعنى العاطفة أو الانفعال .

وكان شعورى أن عقلى على صلة بوجدانى ، إبتهجت لعثورى على الفاعل والمفعول به اللذين كنت أبحث عنهما ، ومنذ تلك اللحظة التى تم لي فيها هذا الاكتشاف أصبحت قادراً على الاتصال بذاتى على خشبة المسرح ، إما فى صمت أو بصوت مسموع ، مع احتفاظى بسيطرته الكاملة على نفسى .

«ولست أرغب فى البرهنة على ما إذا كانت البرانا موجودة بالفعل أم أنها غير موجودة ، فقد تكون مشاعرى ذاتية خالصة ، وقد يكون الأمر كله من صنع خيالى . بيد أن ذلك لأهمية له مادامت أستطيع أن أستخدم هذه الفكرة للوصول إلى هدفى ، ومادامت أجد فيها عوناً . فإذا كانت طريقي العملية غير العلمية يمكن أن تقيدكم فيها ونعمت ، وإلا فإني لن أصر على اتباعها .»

وبعد قرة صمت وجيزة أردف تور تسوف قائلاً :

«أما عملية الاتصال المتبادل بينك وبين شريكك فى المشهد فتحققها أسهل بكثير ، إلا أننا نصلطد بصعوبة هنا أيضاً . ولنفرض أن أحداً يقف معى على المسرح وأنه يتصل بى اتصالاً مباشراً ، ولكننى فأرع الطول . ولك أن تنظر إلى لتأكد من ذلك . إن لى أنفاً وفماً وذراعين ورجلين وجسماً

كبيراً ، فهل يمكنك الاتصال بهذه الأجزاء جميعاً دفعة واحدة ، إن كان ذلك غير ممكن فاختر جزءاً واحداً ترغب في استهدافه .

وهنا يقول أحد الزملاء : « العيتان . لانهما مرآة الروح » .
ويقول تور تسوف : « أريت ؟ عندما تريد الاتصال بشخص ما فإنك تبحث أول ما تبحث عن روحه ، عن عالمه الداخلي . والآن حاول أن تعثر على رוחي الحية ، على ذاتي الحقيقية الحية » .

وعندئذ سألته : « وكيف ؟ » .
فدهش المدير وقال : « ألم يسبق لك أن أطلقت مشاعرك رغبة منك في استشفاف روح شخص آخر ؟ انظر إلى باقباؤه ، وحاول أن تفهم وتستشف حالتها الداخلية ، نعم هكذا . والآن قل لي كيف تجدني ؟ » .

فقلت : « إنني لأجدك طيباً ورصيناً ولطيفاً وممتلئاً حيوية ومهماً بما تفعل ، فسألني : « والآن ماذا ترى ؟ »

ففرست في وجهه ، وإذا بي لجأة لأجد أمامي تور تسوف ، بل أجد فاموسوف (الشخصية الشهيرة في مسرحية « الشقاء الذي يجلبه الذكاء المفرط ») بجميع مميزات المعهودة : العيين المفرطين في السذاجة ، والفهم النليظ ، واليدين الكبيرتين الثقيلتين ، والحركات الرخوة التي تتميز بها شيخ يسرف في الاستسلام لأهوائه .

وسألني المدير بصوت يشبه صوت فاموسوف : « من تخاطب الآن ؟ » .
فأجبت : « فاموسوف بالطبع »

فقال وهو يعود في الحال إلى شخصيته هو : « وما الذي حدث لتور تسوف ؟ لو لم تكن توجه انتباهك لآلف فاموسوف ويديه الليين استطعت تقليد مظهرهما مستعيناً بطريقة فنية ، بل إلى الروح الكامنة وراء المظهر ، لأدركت أن الروح لم تتغير . إنني لا أستطيع أن أطرد رוחي من جسمي وأستأجر

روحاً أخرى تحمل عليها . وإذن فلا بد أنك عجزت عن الاتصال بتلك الروح الخفية . وإذا كان الأمر كذلك فما الذى كنت على اتصال وجداني به ؟

وكان ذلك هو بالذات موضع تساؤلى ، ولذا حاولت أن أتذكر التغيرات التى طرأت على مشاعرى نتيجة لتغير الشخص المائل أمامى ، وحاول فاموسوف حل تورسوف . وكيف تحولت تلك المشاعر من الاحترام الذى أكنه لتورسوف إلى السخرية والضحك المرححة اللتين يدهما الآخر . كنت بالطبع على اتصال بروح المدير طوال الوقت ، غير أن الأمر لم يكن واضحاً فى ذهنى . . .

فقال المدير شارحاً : « كنت على اتصال بكائن جديد يمكن أن تسميه « فاموسوف - تورسوف » ، وستفهم فى الوقت المناسب هذه التحولات السحرية التى يمكن أن تحدث للفنان المبدع . ولكن يكفى الآن أنك تفهم أن الناس يحاولون دائماً أن يصلوا إلى الروح الخفية للشخص الذى يخاطبونه . وأنهم لا يتصلون بالأنف ، أو العين ، أو الأزرار كما يفعل بعض الممثلين على المنصة .

وكل ما يحتاج إليه شخصان حتى يتم بينهما تبادل وجداني طبيعي مشترك هو أن يتصل أحدهما بالآخر اتصالاً وثيقاً - أحاول أنا أن أثبتك أفكارى ، وتبذل أنت جهداً لتقبل شئ من معرفتى وتحرى .

وهنا اعترض جريشا قائلاً : « يبدو أن هذا لا يعنى أن التبادل مشترك ، أو أن ثمة أخذاً وعطاء بين الطرفين ، فانت - الفاعل أو الطرف الإيجابى - تبشنا مشاعرك ، أما نحن - للمفعول به أو الطرف السلبي - فكل ما تفعله هو أن نتقبل منك . فأى تبادل فى هذا ؟ »

فسأله تورسوف : « قل لى ما الذى تفعله فى هذه اللحظة - ألسنت تجيبنى ؟ ألسنت تعبر عن شكوكك وتحاول أن تقنعنى ؟ هذا هو تبادل المشاعر الذى تبحث عنه

فأصر جريشا على وجهة نظره قائلاً : « إن ثمة تبادلًا الآن ، ولكن هل كان التبادل موجوداً بينما كنت تتكلم وكنا نحن نكتفى بالإنصات ؟ »

فأجاب تورسوف : « لست أرى أى اختلاف . لقد كنا تبادل الأفكار والمشاعر في تلك اللحظة ، كما أننا تبادلها الآن ، ومن الواضح أن الأخذ والعطاء يتتابعان في حالة اتصال الواحد منا بالآخر . ولكن حتى بينما كنت أتكلم وكنت أنت تنصت ، كنت أشعر بما يخالفك من شكوك . وكان نفاد صبرك ودهشتك وتوتر أعصابك تصل جميعها إلى .

« لماذا كنت أتشرب هذه المشاعر منك ؟ لأنك لم تستطع احتجازها . لقد كان ثمة إلتقاء بين مشاعرنا حتى وأنت صامت . وبالطبع لم يتضح ذلك إلا عندما بدأت تتكلم . إلا أن هذا يثبت مدى رسوخ قيار الأفكار والمشاعر المتبادلة . ومن الضروري بصفة خاصة المحافظة على اتصال هذا التيار اتصالاً مستمراً على المنصة ، لأن الممثلين يعربون عن أفكارهم ومشاعرهم في عبارات تكاد تتخذ دائماً شكل الحوار .

« ولسوء الحظ قلنا يتحقق هذا التيار المتصل ، إذ لا يستخدمه معظم الممثلين — إذا كانوا حقاً يشعرون بوجوده على الإطلاق — إلا وهم يؤدون العبارات التي يقتضيم دورهم أدامها ، وما يكاد الممثل الآخر ينطق بعبارات دوره حتى ينصرف الممثل المشترك معه في أداء المشهد عن الإنصات وعن بذل أى محاولة لتقبل ما يقوله الآخر . إنه يتوقف عن التمثيل حتى يسمع العبارة التي تشعره بحلول الدور عليه في الكلام . وهذه العادة تحطم التبادل المستمر ، لأن التبادل المستمر يتوقف على تقبل المشاعر وبها في أثناء النطق بعبارات الدور ، وفي أثناء الرد على تلك العبارات أيضاً ، وحتى في أثناء لحظات الصمت ، حين تواصل الأعين القيام بمهمة التبادل .

« ومثل هذا الاتصال المتقطع خطأ من أساسه . فعندما نتحدث إلى الشخص الذي يشترك معه في التمثيل . يجب أن تعلم كيف تابر على بذل الجهد إلى أن

تأكد من أن أفكارك قد نفذت إلى نطاق وعيه. ولا يحق لك أن تستمر في أداء ما بقى من عبارتك إلا بعد أن تقتنع بهذا ، وبعد أن تضع بعينك ما لم تستطع التعبير عنه بالألفاظ . وبالمثل يجب أن تتعلم كيف تستوعب كلمات زميلك وأفكاره ، وأن تستوعبها كل مرة وكأنك تسمعها للمرة الأولى . يجب أن تعي عبارته اليوم بالرغم من أنك سمعتها من قبل مرات ومرات خلال التدريبات وفي أثناء تقديم المسرحية إلى الجمهور . يجب أن يتم هذا الاتصال في كل مرة تمشلان فيها معا ، وهذا أمر يتطلب قدراً كبيراً من الانتباه للمركز والمهارة والبراعة الفنية . .

وبعد فترة صمت وجيزة قال المدير : « إننا سنشرح في دراسة مرحلة جديدة : هي مرحلة « الاتصال الوجداني بشئ خيالي غير واقعي ولا وجود له ، شبح مثلاً ، ثم أردف قائلاً :

« وبحاول البعض أن يوهوا أنفسهم أنهم يرونه بالفعل ، وهم يستنفدون كل طاقتهم واثباتهم في بذل هذا الجهد . بيد أن الممثل المجرب يعلم أن ماله أهمية ليس هو الشبح نفسه ، بل علاقته الداخلية به . ومن ثمة فإنه يحاول أن يجيب إجابة مغلظة على سؤال نفسه : ما الذي يمكن أن أفعله لو أن شبحاً ظهر أمامي ؟

« إن بعض الممثلين — ولا سيما المبتدئين منهم — يستخدمون موضوعاً من صنع خيالهم وهم يعملون في بيوتهم لأنهم لا يجدون موضوعاً حياً ، وهذا ينصرف إقبالهم إلى إقناع أنفسهم بوجود شئ لا وجود له ، بدلاً من تركيز إقبالهم فيما ينبغي أن يكون هدفهم الداخلي : وعندما تكون فيهم هذه العادة السيئة تراهم ينقلونها — دون وعي منهم — إلى خشبة المسرح ، ويترتب على ذلك أن يصبح الشئ الحي شيئاً غريباً عليهم ، لعدم تعودهم عليه . إنهم يضعون شيئاً وهمياً لآلية فيه فيما بينهم وبين زملائهم ، وهذه العادة الخطيرة تنأصل في نفوسهم أحياناً إلى درجة قد تلازمهم مدى الحياة .

« وأى عذاب يمكن أن تعانيه وأنت تعمل مع مثل ينظر إليك ولكنه يرى شخصاً آخر ، وكيف أعماله بالنسبة لذلك الشخص وليس بالنسبة إليك؟
« إن أمثال هؤلاء الممثلين يكونون منقطعين عن الأشخاص الذين ينبغي أن تربطهم بهم أوتى الروابط الوجدانية : إنهم لا يستطيعون أن يستوعبوا كلماتك أو نعمات صوتك أو أى شيء آخر ، وتراهم وكأنما تنشى عيونهم سحابة وهم ينظرون إليك . ولذلك يجب أن تتجنب هذه الطريقة الخطرة للمينة إنها تضرب بجذورها في نفسك حتى تتمكن منك ، ويصبح من الصعوبة بمكان التخلص منها ،

وعندئذ سأله : « وماذا فعل إذا لم يكن لدينا شيء حى ، ؟ »

فقال : « انتظر حتى تجد شيء حيا . وستلقون دروسا في التدريب حتى تتمكنوا من التمرن في مجموعات تتكون كل منها من شخصين أو أكثر . ودعوني أكرر عليكم أنى أصر على ألا تقوموا بأى تمرينات خاصة بالاتصال الوجدانى إلا مع أشياء حية ويأشرف خبير .

هذا وثمة نوع من الاتصال أكثر صعوبة وهو الاتصال المتبادل بشيء جماعى وبعبارة أخرى الاتصال بالجمهور .

وهذا الاتصال لا يمكن - بالطبع - أن يتم مباشرة . وتعود الصعوبة هنا إلى أننا نكون على صلة بزميلنا على المنصة والمتفرج فى الوقت نفسه ، فأما اتصالنا بالاول فهو مباشر وواع ، وأما اتصالنا بالمتفرج فهو اتصال غير مباشر ولا شعورى . والطريف فى الأمر أن صلتنا بكل منهما صلة متبادلة .
وهنا يسترض يول قائلا :

أفهم كيف يكون الاتصال بين الممثلين متبادلا ، يد أثنى لأفهم كيف يكون الاتصال متبادلا بين الممثلين والجمهور ، إذ معنى هذا أن يعطينا الجمهور شيئا ، ولكن ما الذى تأخذه من الجمهور فى الواقع ؟ لاشيء سوى التصفيق والأزهار ، وحتى هذه الأشياء لا نحصل عليها إلا بعد انتهاء المسرحية .

فسأله تورسوف : وما رأيك في الضحكات والدموع والتعفيق وصيحات الاستهجان والانفعال في أثناء تقديم المسرحية ؟ ألسنت تحسب لهذا كله حساباً ؟ .

اسمحوا لي أن أقص عليكم واقعة تصور لكم ما أرى إليه : حدث عند تقديم مسرحية « العصفور الأزرق » ، في حفلة خاصة للأطفال — وفي أثناء المشهد الذي تحاكم فيه الأشجار والحيوانات والأطفال — أن شعرت بشخص يضربني بكوعه . لقد كان طفلاً في العاشرة من عمره يهمس في صوت مضطرب مفعم بالخوف على مصير « ميتيل وتيلتيل » :

قل لهم : إن القط يستمع . لقد تظاهر بالاختباء ولكنني أستطيع أن أراه ، وعندما فشلت في تطمينه ، تسلل قريباً من الأضواء الأرضية وأخذ يهمس إلى الممثلين الذين كانوا يقومون بدورى ميتيل وتيلتيل ليحذرها من الخطر المحقق بهما .

أليست هذه استجابة حقيقية ؟

لئن كنتم تريدون إدراك مدى ما تحصلون عليه من الجمهور فدعوني أقترح عليكم التمثيل أمام قاعة خالية من المتفرجين . هل يستهويكم أن تفعلوا ذلك ؟ كلا ، لأن التمثيل بدون جمهور كالغناء في مكان لا يبرى فيه الصوت . أما التمثيل أمام جمهور كبير يتجاوب معكم فهو كالغناء في حجرة تبلغ معداتها السمعية حد الكمال . . إن الجمهور هو المعدات السمعية الروحية التي نحتاج إليها : إنه يرد إلينا ما يأخذه منا في صورة انفعالات ومشاعر إنسانية حية .

إن مشكلة الاتصال بمجموعة من الناس هذه تحل بطريقة بسيطة في أنماط التمثيل التقليدية والمصطنعة . خذوا مثلاً المهازل الفرنسية القديمة التي

يخاطب فيها الممثلون الجمهور باستمرار ، إذ يتقدمون إلى صدر المنصة ويوجهون إلى الجمهور ملاحظات فردية قصيرة أو خطباً طويلة تشرح سير الأمور في المسرحية ، وهم يفعلون ذلك باعتداد وثقة وهدوء مثير للعواطف ؛ وواقع أنك إذا كنت ستصل بالجمهور اتصالاً مباشراً فيحسن بك أن تسيطر عليه .

ثم هناك ناحية أخرى لموضوع الاتصال في المشاهد المحتوية على مجموعات من النوغا ، حيث نضطر إلى الاتصال اتصالاً مباشراً وسريعاً بجماعة من الناس ، ونحن نتجه أحياناً إلى أفراد معينين في الجماعة ، وتعين علينا أحياناً أخرى أن نخاطب الجماعة كلها فيتم بيننا وبينها اتصال متبادل واسع المدى . ويكسب عملية الاتصال الوجداني المتبادل قوة بالغة اختلاف غالبية الأفراد المشتركين في تمثيل مشهد جماعي كل عن أخيه اختلافاً تاماً ثم ماتنضفيه هذه الجماعة على ذلك الاتصال من أفكار وانفعالات متباينة أشد التباين ، كما أن صفة الجماعة تستثير مشاعر كل فرد من الأفراد المكونين لها على حدة ، ومشاعرهم جميعاً بوصفهم مجموعة ، وهذا يستثير مشاعر الممثلين الرئيسيين ، ويكون له وقع كبير في نفوس المتفرجين .

ثم انتقل تورسوف إلى مناقشة الاتجاه غير المرغوب فيه الذي يتخذه الممثلون الآليون حيال الجمهور فقال :

لأنهم يتصلون بالجمهور اتصالاً مباشراً متجاهلين الممثلين الذين يمثلون معهم ، وتلك طريقة لا تكلفهم أى جهد يذكر ، بل الواقع أن هذا لا يعدو أن يكون استعراضاً . وأعتقد أن باستطاعتكم أن تميزوا بين ذلك وبين مجهود صادق يبذله الممثل لكي يتبادل به المشاعر الإنسانية الحية مع الممثلين الآخرين . إن ثمة اختلافاً واسع المدى بين هذه الطريقة بإمكانياتها الإبداعية الخلاقة ، وبين الحركات النظرية الآلية المعتادة - إنها طريقتان مختلفتان ومتناقضتان في آن واحد .

ويمكن أن نسمع بكل شيء إلا بهذه الطريقة المفتعلة ، وإن كان ينبغي لكم دراسة هذه الطريقة ، لكي تستطيعوا تجنبها والقضاء عليها .

وختاماً أريد أن أقول كلمة عن المبدأ الفعال الذي يمكن وراء عملية الاتصال الوجداني - يظن البعض أن حركاتنا الخارجية المرئية هي مظهر للنشاط والفاعلية ، وأن العمليات الداخلية غير المرئية المصاحبة للاتصال الوجداني ليست مظهرأ من مظاهر ذلك النشاط وتلك الفاعلية . وهذه الفكرة الخاطئة تدعو إلى المزيد من الأسف لأن كل مظهر من مظاهر النشاط الداخلي له أهميته وقيمه . ومن ثم يجب عليكم أن تتعلموا كيف تقدرّون ذلك الاتصال الروحي حق قدره لأنه مصدر من أهم مصادر الفعل .

- ٣ -

استهل المدير العرس بقوله : إذا كنت تريد أن تبادل شخصاً ما أفكارك ومشاعرك ، وجب عليك أن تقدم إليه شيئاً تكون قد خبرته بنفسك . وفي الأحوال العادية تمدنا الحياة بمادة الأفكار وهذه المشاعر ، وهي المادة التي تنمو في نفوسنا نمواً تلقائياً وتتبع من الظروف المحيطة بنا .

أما في عالم المسرح فالأمر يختلف ، وهذا الاختلاف مثار لصعوبة جديدة إذ المفروض أن نستخدم الأفكار والمشاعر التي خلقها مؤلف المسرحية . وتمثل هذه المادة الروحية ، وبالأحرى تلك الأفكار والمشاعر ، أصعب من اصطناعك لقوالب خارجية لافعال لا وجود لها ، وهو ما كان يحدث بمقتضى الطريقة القديمة المفتعلة .

ولأنه لا شئ بكثير أن تتصل بزميلك في التمثيل اتصالاً وجدانياً صادقاً

من أن «تظاهر» بأنك متصل به هذا الاتصال الصادق . إن الممثلين يحبون اتباع الطريق الأسهل الذى لا يكلفهم شيئاً . ولذا يصرحون أن يأخذوا بالتقاليد المعتادة لذلك الاتصال بدلا من أن يجعلوه اتصالا وجدانياً حقيقياً .

وهذا أمر يستحق التفكير لأنى أريد أن تفهموا وتروا وتحسوا ما يرجع أن تقدمه إلى الجمهور على زعم أنه تبادل للأفكار وللشاعر .

قال للمدير ذلك ثم اعطى النصبة وقام بتمثيل مشهد كامل بطريقة تتماز بالمهارة والتمكن من الصنعة المسرحية ، وقد بدأ بإتشاد بعض أبيات من الشعر كان ينطق كلماتها بسرعة وبراعة ، ولكن بطريقة لا يمكن أن توضح لنا ما يقول بحيث عجزنا عن فهم كلمة واحدة .

ثم سألنا : ما هى طريقة اتصالى بكم الآن ؟

ولم نجروا أن نوجه اليه نقداً ، ومن ثم قد بادر هو بالإجابة عن سؤاله قائلاً لم أكن متصلاً بكم على الإطلاق . لقد كنت أغغمم بوضع كلمات ، وأثرها حولي كأنها حبات من البازلاء ، دون أن أعرف حتى ماذا كنت أقول .

هذا هو أول نمط للمادة التى تقدم للجمهور فى كثير من الأحيان بوصفها أساساً للرابطة بينه وبين الممثلين — غشاء لا خير فيه . . هراء لا تفكير فيه لمعانى الكلمات نفسها أو لما تطوى عليه من مدلولات . ولا هدف سوى الرغبة فى أن يكون المرء مؤثراً .

وبعد ذلك أعلن المدير أنه سيؤدى المناجاة الطويلة التى يلقيها الخلاق فى الفصل الأخير من «سرجية» فيجارو ، وكان تمثيله هذه المرة أعجوبة من الحركات للدهشة والتبركات الصوتية والتغيرات ، والضحك الذى تصل

عدواه إلى الآخرين ، والنطق الذى يرن رنين البلور والإلقاء السريع والصوت الذى تتغير طبقاته بطريقة باهرة وجرس خلاب . ولم نستطع أن نمنع أنفسنا من التصفيق والحتاف إلا بشق الأنفس : لقد كان هذا كله يؤثر فينا تأثيراً مسرحياً إلى حد بعيد ، ومع ذلك لم ندرك شيئاً من المضمون الداخلى للنساجة لأننا لم نكن قد فهمنا شيئاً مما قال :

وعندئذ سألنا المدير مرة أخرى : « والآن قولوا لى ما طبيعة العلاقة التى كانت تربطنى بكم هذه المرة . وعجزنا عن الإجابة مرة أخرى .

فتول المدير عنا الإجابة قائلاً :

لقد قدمت لكم نفسى فى دور من الأدوار ، واستخدمت لهذا الغرض مناجاة فيجارو بكل ما تشتمل عليه من كلمات وإيماءات وإمكانات . إننى لم أقدم لكم الدور نفسه ، بل عرضت عليكم نفسى وسماتى الشخصية فى ذلك الدور : عرضت عليكم شكلى ووجهى وإيماءاتى والأوضاع المصطنعة التى كان يحلولى اتخاذها ، وعاداتى الملازمة وحركاتى ومشيتى وصوتى وأسلوبى فى الإلقاء وطريقة نطقى للكلمات ونبرات صوتى ومزاجى الخاص ووسائل صنعتى المسرحية ، كل شىء إلا الشاعر .

وأولئك الذين تتوفر فيهم وسائل التعبير الخارجى لا يجدون أية صعوبة فى القيام بما قمت أنا به الآن - وما عليك إلا أن تجعل صوتك يندوى وأن تجعل لسانك يطلق الكلمات والعبارات بوضوح ، وأن تتوخى الجمال فى أوضاع جسمك ، ليكون التأثير العام تأثيراً ساراً . لقد كنت أتصرف كما تتصرف المغنية الشعبية الجميلة فى مقهى من المقاهى الغنائية ، إذ كنت أراقبكم باستمرار لأرى ما إذا كنت قد وقعت فى التأثير على نفوسكم . كنت أشعر أنى سلمة معروضة وأنكم أنتم المشترون . . .

وهذا مثل آخر للطريقة التي يجب أن تتجنبوها في التمثيل . بالرغم من أن هذه الصور من صور التمثيل الاستعراضى تستخدم على نطاق واسع ، وتلقى قبولاً عظيماً من الجماهير .

ثم انتقل تورسوف إلى مثال ثالث فقال :

رأيتهم — منذ قليل — أقدم نفسى وأستعرض مهارى . أما الآن فسأعرض عليكم دوراً ينطبق وما أُراده المؤلف ، ولكن هذا لا يعنى أنى سوف أعيش فى دورى ، لن يكون الغرض من تمثيل هذه المرة هو رغبتى فى إحياء المشاعر التى ينطوى عليها الدور . بل تقديم القالب والكلمات وتعبيرات الوجه الخارجية والإيماءات والحركات المسرحية . لن أخلق الدور وإنما سأكتفى بتصويره تصويراً خارجياً .

وبعد ذلك قام المدير بتمثيل مشهد . يجد فيه أحد الجزالات الكبار نفسه وحيداً فى بيته صدقة ، وليس لديه ما يعمل ، وبدافع من شعوره بالملل يضع جميع الكراسى الموجودة فى المنزل فى صفوف متراسة كأنها جنود تشترك فى استعراض ، ثم يأخذ فى جمع ما يجد من أشياء على كل منضدة فى أكوام أنيقة ، ثم يفكر فى شئ آخر يلذ له القيام به ، وبعد ذلك ينظر فى فرع إلى رزمة من الرسائل الرسمية . ويوقع عدداً من الخطابات دون أن يقرأها ، ثم يتنابذ ويتمطى ، ثم يعيد القيام بكل ما قام به من أعمال نافهة .

وكان تورسوف يلقى المناجاة بوضوح يستثير الإعجاب ، ويتحدث عن نبالة الذين يحتلون مراكز مرموقة فى المجتمع وعن الجهل المطبق الذى ينسم به كل من عداهم . وكان تورسوف يقوم بذلك كله بأسلوب يشيع فيه البرود كان الأمر لا يعنيه شخصياً برسم الصورة الخارجية للمشهد دون أن يبدل أدنى محاولة لإشاعة شئ من الحياة أو العمق فيه وكان يؤدى دوره فى بعض المواضع بسرعة وحيوية فنية بينما يعتمد فى مواضع أخرى إلى التراخى فى وضع جسمه وفى إيماءاته وحركاته . ليعود فيبرز سمة خاصة

من سمات الشخصية التي يصررها . وكان يرمق جمهوره من طرف عينه باستمرار ، ليتحقق من أن مايفعله يؤثر عليهم ، كما كان يتعمد إطالة لحظات الصمت ، كما يفعل الممثلون وهم يقومون للبرة الخسبانة بأداء دور يجيدون أدائه . لم يكن ثمة فارق بينه وبين الجراموفون ، أو بينه وبين عامل من عمال عرض الصور المتحركة يقوم بعرض نفس الشريط السينمائي بلا انقطاع وإلى ما لا نهاية .

ثم أردف المدير قائلاً : والآن يتبقى تصوير الطريقة السليمة والوسائل الصحيحة التي ينبغي استخدامها لتحقيق الاتصال بين المنصة والجمهور .

لقد رأيتهموني أقوم ببيان ذلك مرات كثيرة . وتعرفون أنني أحاول دائماً أن تقوم بيني وبين زميلي في التمثيل علاقة مباشرة ، وإن أنقل إليه مشاعري المشابهة لمشاعر الشخصية التي أمثلها . أما الباقي ، أعني اندماج الممثل في دوره اندماحاً كاملاً ، فأمر يحدث من تلقاء نفسه .

وسأقوم الآن باختباركم ، وسأنبهكم إلى حدوث أى اتصال وجداني خاطئ . يتسكم . وبين زملائكم بدق هذا الجرس . وعندما أقول : اتصالاً وجدانياً خاطئاً ، فإنني أعني أنكم لستم على اتصال مباشر بزملائكم ، أو أنكم تستعرضون مهارتكم أو دوركم ، أو أنكم تلقون عبارات دوركم إلقاءً لاروح فيه . كل هذه الأخطاء سيعلن الجرس حدوثها .

وتذكروا أنه لا يوجد إلا ثلاثة أنماط من الاتصال يمكن أن تفوز بموافقتي التي سأعرب عنها بعدم دق الجرس وهي : —

١ — الاتصال الوجداني المباشر بالشخص موضوع الحديث أي بالزميل الموجود على المنصة ، والاتصال غير المباشر بالجمهور .

٢ — اتصال الممثل بنفسه اتصالاً وجدانياً .

٣ — الاتصال الوجداني بشخص غائب أو بشخص من صنع الخيال ..

ثم بدأ الاختبار .

وقنا بول وأنا بالتمثيل معاً ، وكنا نعتقد أننا أجدنا التمثيل ، ولذلك دهشنا عندما صك صوت الجرس أصماعنا مرات عديدة .

وبعد ذلك اختبر المدير الآخرين بنفس الطريقة . وكان آخر من اختبر جريشا وسونيا ، وخيل إلينا أن المدير لن يتوقف عن دق الجرس إلا أنه في الحقيقة دق جرس مرات أقل بكثير مما كنا نتوقع .

وعندما سأله عن السبب قال :

معنى ذلك أن كثيرين من يفخرون بمقدرتهم يخطئون ، وأن آخرين غيرهم من توجه إليهم سهام النقد يتبين أنهم قادرون على تحقيق الاتصال الوجداني الصحيح فيما بينهم ؛ فالمسألة في كلتا الحالتين مسألة نسبية . بيد أن النتيجة التي نخلص إليها في النهاية هي أنه لا وجود للعلاقة الوجدانية الصحيحة كل الصحة ، ولا للعلاقة الوجدانية الخاطئة كل الخطأ ، إذ أن عمل الممثل يتفاوت جودة وردادة ، فهناك لحظات يجيد فيها التمثيل ، ولحظات أخرى يسيء فيها التمثيل .

ولو أنك أردت أن تقوم بدراسة تحليلية لكان عليك أن تعبر عن النتائج بنسب مئوية ، فنعطى الممثل نسبة مئوية على اتصاله الوجداني بزميله ونسبة أخرى على اتصاله بالجمهور ، وثالثة على إبرازه لقالب دوره ، ورابعة على استعراضه مهارته . والعلاقة التي تكشف عنها النتائج النهائية بين هذه النسب بعضها ببعض هي التي تحدد مدى الدقة التي استطاع بها الممثل تحقيق عملية الاتصال الوجداني ، وقد يتفوق البعض في مجال الاتصال الوجداني بزملائهم ، بينما يتفوق آخرون من حيث مقدرتهم على الاتصال الوجداني بشخص خيالي أو بأنفسهم — وهؤلاء هم أقرب الممثلين إلى الكمال .

أما عن الجانب السلبي فإن بعض أنماط العلاقة بين الممثل وبين من يتجه إليه بفكره أو بحديثه تعتبر أقل سوماً من بعضها الآخر ، فإبرازك مثلاً للقالب النفسى الخارجى للدور الذى تمثله بطريقة لا يتحقق فيها الانفعال

الذاتي الصادق ، يعتبر أقل سوما من استعراضك لنفسك أو من تمثيلك الدور بطريقة آلية .

إن صور الاتصال الوجداني لا حصر لها . ومن ثم كان من الأفضل أن تتدرب على :

(١) اكتشاف الشيء الذى ينبغى لك الاتصال به على المنصة ثم الاتصال به اتصالاً وجدانياً فعالاً .

(٢) التعرف على الأشياء الزائفة ومقاومتها ، ويجب عليك - أولاً وقبل كل شيء - أن تبذل عناية خاصة بنوع المادة الروحية التى تقيم على أساسها اتصالك الوجداني بالآخرين .

- ٤ -

قال المدير : سنلقى اليوم نظرة على وسائلكم الخارجية لتحقيق الاتصال الوجداني المتبادل . إذ يجب أن أعرف إذا كنتم تقدرون الوسائل المتاحة لكم حق قدرها . ولذا أرجوكم أن تعتلوا خشبة المسرح وأن تجلسوا أزواجاً أزواجاً ، وأن يبدأ كل منكم نوعاً من النقاش مع زميله .

وقلت لنفسى : إن جريشا ربما كان أليق زملاً لى لى أنشب شجاراً معه ، فجلست إلى جواره ، وإن هى إلا لحظات حتى تحقق لى ما أردت . .

ولاحظ تورسوف أنى أستخدم أصابعى ومعضمى بكثرة فى أثناء تعبيرى عن وجهة نظرى لجريشا ، فأمر أن تقيد يداى .

وعندئذ سأله : ولماذا ؟

فقال يجيبنى : لى تدرك أننا كثيراً ما نفشل فى تقدير قيمة الأدوات المتاحة لنا . أريدك أن تقتنع بأنه إذا كانت العينان مرآة الروح ، فإن أطراف الأصابع هى عين الجسم .

ولما لم أعد أستطيع استخدام يدى وجدتنى أزيد فى نبرات صوتى ، إلا أن تورسوف طلب منى أن أتكلم دون أن أرفع صوتى ودون أن أضيف

إلى نبرات إطلاات صوتية لا لزوم لها . واضطرنى ذلك إلى استخدام هنى
وتعبيرات وجهى وحاجبى ورقبى ورأسى وجذعى ، وكنت أحاول أن
أعرض الأدوات التى حرمتها ، ولكن المدير أمر بشد وثاقى إلى مقعدى ،
فلم أعد أملك من وسائل التعبير سوى فى وأذنى ووجهى وعينى .

وسرعان ما أحاطت القيود بهذه الأعضاء أيضاً ، ولم يعد يسعنى إلا أن
أزأر ، الأمر الذى لم يجد فتىلاً .

وعندئذ لم يعد للعالم الخارجى وجود بالنسبة لى ، ولم يبق لى سوى مخيلتى
وبصرى وسمعى الداخلىين .

وتركت على هذه الحال فترة من الزمن ، ثم سمعت صوتاً خيل إلى أنه
أت من بعيد جداً . وكان الصوت صوت تورنوف وهو يقول لى :

هل تريد أن يرد إليك عضو واحد من أعضاء الاتصال ؟ وإذا كان
الأمر كذلك فأياها تريد ؟

وحاولت أن أفهمه أننى سوف أفكر فى الأمر .

كيف أستطيع اختيار أكثر أعضائى لزوماً لى ؟ إن البصر يعبر عن
المشاعر ، والكلام باللسان يعبر عن الفكر ، والمشاعر تؤثر على الأعضاء
الصوتية ولا بد ، لأن نبرات الصوت تعبر عن الانفعال الداخلى ، كما أن
السمع هو الآخر منبه عظيم لتلك الأعضاء . إلا أن السمع شئ موصول
بالكلام ، هذا بالإضافة إلى أنهما يعملان معاً على توجيه حركات الوجه
واليدى .

وأخيراً صحت فى غضب : إن الممثل لا يمكن أن يكون كسيحاً يجب
أن تترك له حرية استخدام جميع أعضائه !

وهنا أتى على المدير ثم قال :

هأتذا تتكلم أخيراً بأسلوب فنان يدرك القيمة الحقيقية لكل عضو

من أعضاء الاتصال الوجداني . كم تمنى أن تختفي النظرة الجوفاء الخالية من المعنى والشعور من عين الممثل إلى الأبد ، وأن يختفي الجمود من قسما ت وجهه ومن جبهته ، وأن يختفي الصوت الكليل الخالى من الحياة ، والكلام الرتيب يجرى على وتيرة واحدة ، والجسم المتصلب المتقلص ذو العمود الفقري والرقبة الجامدين ، والأذرع والأيدي والأصابع والأرجل المتخشبة الخالية من الحركة ، والمشية المتكلفة والعادات المصطنعة المأولة .

آمل أن يولى ممثلونا أجهزتهم الإبداعية الخلاقة من العناية مايوليه عازف السكان آله الحبيبة ذات الصناعة الممتازة .

استهل المدير كلامه اليوم بقوله : كنا حتى الآن نعالج الناحية الخارجية المرئية للمادية لعملية الاتصال الوجداني ، بيد أن ثمة جانباً هاماً آخر لهذه العملية . وهو جانب داخلي روحي لا تلاحظه الأعين .

والصعوبة التي تواجهني في هذا الصدد هي أنه يجب على أن أحدثكم عن شيء أحسه ولكنني لا أدرك كنهه — شيء خبرته ، ولكنني لا أستطيع أن أقطع فيه برأى . إنني ليس لدى عبارات جاهزة للتعبير عن شيء لا أستطيع تفسيره إلا بالتلميح والإشارة — إلا بمحاولة جعلكم تستشعرون لأنفسكم بأنفسكم ما في نص أدبي كالنص الآتي من « هاملت » من أحاميس :

أمسكني من معصمي وشدد عليه قبضته

ثم ابتعد عني بقدر ما تسمح به ذراعه الممتدة

وأخذ ، وهو يضع يده الأخرى على جبهته هكذا ،

يفرس في وجهي بإيمان عظيم

كما لو كان يريد أن يرسمه ، وبقى على هذه الحال طويلا .

وأخيراً — بعد أن هز ذراعى قليلا

وأوما برأسه ثلاثا هكذا —

نذت عن صدره زفرة بلغ من عمقها وأساها

أن خيل إلى أنها ستمزق جسمه

وستنتزع الحياة منه — ثم أطلق سراحي

وانصرف وهو ينظر إلى جانبنا

وكان كأنه يرى الطريق دون حاجة إلى عينيه

لأنه انطلق إلى الخارج دون أن يحولها عنى

بل ظل يسلط على نورهما إلى آخر لحظة .



فهل يمكن أن تشعروا — خلال هذه الآيات — بالاتصال الوجداني الصامت الذى تم بين هاملت وأوفيليا ؟ ألم يسبق لكم أن اتصلتم بأحد مثل هذا الاتصال في ظروف مشابهة ، فإذا بشئ يسرى منكم . . تيار يتدفق من أعينكم أو من أطراف أصابعكم أو من خلال مسامكم .

ترى ماهو الاسم الذى يمكن أن نطلقه على هذه التيارات الخفية التى نستخدمها للإتصال ببعضنا البعض اتصالا وجدانياً ؟ سوف تكون هذه الظاهرة في يوم من الأيام موضوعاً للبحث العلمى . وإلى أن يحدث ذلك فلنفس هذه التيارات إشعاعات ، ولنحاول أن نرى مايمكن أن نكتشفه بشأنها عن طريق الدراسة وتكوين الملاحظات عن أحاسيسنا .

عندما نكون في حالة هدوء نفسى فإننا لانكاد نلاحظ عملية الإشعاع هذه ، ولكن عندما نكون في حالة انفعالية شديدة فإن هذه الإشعاعات الصادرة منها والواردة تصبح أكثر وضوحاً وتجددأ . وربما اتقنه بعضكم إلى

هذه التيارات الداخلية في لحظات الافعال العنيف في أثناء تأديتهم لادوارهم في الاختيار الأول ، وذلك عندما كانت ماريا تصبح طالبة النجدة مثلاً ، أو عندما كان كوستيا يصيح : دما يا جو ، دماً ! أو في أثناء قيامكم بأى من التقارير المختلفة التي كنتم تقومون بها .

لقد رأيت أمس فقط . شهداً بين فتاة في مستقبل العمر وبين خطيبها ، كنا قد تشاجرا وامتعا عن تبادل الحديث ، وجلس كل منهما بعيداً عن الآخر . وكانت الفتاة تتظاهر بأنها لا تراه على الإطلاق ، ولكنها كانت تفعل ذلك بطريقة تعتمد بها جذب انتباهه ، أما الشاب فكان يجلس ساكناً وهو ينظر إليها بعينين ملؤهما الاستعطاف . وكان يحاول أن تلتقي عيناه بعينها حتى يتمكن من حزر مشاعرها ، لقد كان يحاول أن يستشف روحها بما له من وسائل روحية خفية من وسائل الاتصال الوجداني ، إلا أن الفتاة الغاضبة كانت تقاوم جميع محاولاته تلك ، وأخيراً تمكن الشاب من أن يفوز منها بنظرة واحدة عندما استدارت ناحيته لحظة .

« وبدلاً من أن تسليه هذه النظرة وتدخل الطمأنينة إلى قلبه ، جعلته أشد اكتئاباً وحرناً . وبعد فترة انتقل الشاب إلى مكان آخر ليتمكن من مواجهتها والنظر في عينيها مباشرة — لقد كان يتوق إلى الإمساك بيدها ، إلى لمسها ونقل تيار مشاعره إليها .

« لم تكن ثمة كلمات أو صيحات أو تعبيرات وجهية أو إيماءات أو أفعال ، وهذا هو الاتصال الوجداني السريع المباشر في أتقى صورة .

« وقد يكون لدى العلماء تفسير ما لطبيعة هذه العملية التي تخفق على الأنظار وكل مايسمى أن أفضل هو أن أصف ماأشعر به أنا نفسى ، وأن أشرح كيف أضع تلك المشاعر في خدمة قى . »

وعندما وصل المدرس إلى هذا الحد من كلامه ، حدث ما أنهى الدرس لسوء الحظ .

واقسمنا أزواجاً وحلت أنا مع جريشا . وبدأنا من فورنا تبادل الإشعاعات تبادلاً آلياً .

وعندئذ طلب المدير منا أن نتوقف وقال :

« إنكما تستخدمان وسائل خفيفة منذ البداية ، في حين أن هذا هو الشيء الذى ينبغي لكما أن تتجنباه في مثل هذه العملية الرقيقة الحساسة . إن توتر عضلاتكما من شأنه أن يقضى على كل أمل في وصولكما إلى الغرض المنشود . ثم قال في لهجة الأمر : « فليترح كل منكما في جلسته ! أكثر من هذا ! أكثر من هذا بكثير ! اجلسا في وضع مريح هادئ . لا . ليس هذا بالوضع الذى يتحقق فيه الاسترخاء العضلى بالقدر المطلوب . لا ليس كذلك ! لا بد أن تتحقق الراحة في جلستكما . والآن فليظر كل منكما للآخر . أقول فليظر ، فهل تسميان هذا نظراً ؟ إن أعينكما تكاد تخرج من عاجرها . استرخيا — مخلصاً من التوتر ! » .

ثم وجه المدير السؤال التالى إلى جريشا . ماذا تفعل ؟ » .

فقال جريشا بحماسة : « إنى أحاول أن أوصل مناقشتنا حول الفن — » .
وسأله المدير . « وهل تتوقع أن تعبر عن مثل هذه الأفكار بعينيك ؟ » .
استخدم أنافاً ، واجعل عينيك توازن صوتك . وربما شعرت بعد ذلك بالإشعاعات التى يوحىها كل منكما للآخر . » .
ثم واصلنا نقاشنا ، وعند بلوغنا نقطة معينة منه قال المدير موجهاً حديثه إلى :

« عندما توقفتما عن النقاش لحظة — شعرت أنا أنك كنت ترسل إشعاعات إلى جريشا ، وأنتك يا جريشا كنت تنبأ لاستقبالها . فذكر أن ذلك حدث في أثناء لحظة الصمت الطويلة التى أشرت إليها ، » .
فقلت : « إن تلك اللحظة من الصمت تعود إلى أتى كنت قد عجزت عن إقناع

زميل بوجهة نظري . فأخذت أعد له حجة جديدة .

وعتدئ استدار للمدير إلى فانيا وقال : قل لي يا فانيا . هل شعرت بتلك النظرة التي وجهتها إليك ماريا ؟ لقد كانت تلك إشعاعات حقيقية . .

وأجاب فانيا في مرارة : « لقد كانت عيناها مسطنتين على كأنهما مقطعتان من الحجر » .

وهنا عاد المدير يخاطبني قائلاً :

« أريد منك الآن - بالإضافة إلى الإنصات - أن تحاول أن تتقبل من زميلك شيئاً ذا طابع حيوي . هل تستطيع بالإضافة إلى النقاش المسموع الواعي : وبالإضافة إلى تبادل الأفكار - أن تشعر بتعاقب تيارات تجري في خط مواز ، بشيء تستقبله من زميلك بعينيك ، ثم ترسله إليه ثانية عن طريقهما .

« إنه يشبه نهراً يجري تحت الأرض ، يتدفق دون انقطاع تحت سطح كل الكلمات المتبادلة ، ولحظات الصمت التي تنخلها ، بحيث يحقق رابطة خفية بين المتحدث والمتحدث إليه .

« والآن أريدك أن تقوم بتجربة جديدة . أريدك أن تحاول الاتصال بي اتصالاً وجدانياً » .

قال ذلك وهو يجلس مكان جريشا إلى جوارى ، ثم أردف قائلاً :

« فليخذ جسمك وضعاً مريحاً - لا تكن عصياً ، ولا تسرع ، ولا تكلف نفسك أكثر مما تطيق ، وقبل أن تحاول نقل أي شيء إلى شخص آخر يجب عليك أن تعد ما تريد نقله إليه .

« منذ زمن ليس بالبعيد كان هذا النوع من العمل يبدو معقداً في نظرك أما الآن فمن السهل أن تقوم به . وسيصدق الشيء نفسه على المشكلة التي نحن

بصددهما . أريدك أن تنقل إلى مشاعرك ، من غير استعانة بالكلمات
على الإطلاق ، وإنما من خلال عينيك فحسب .

قلت له : « ولكنى لا أستطيع أن أعبر بمعنى عن جميع درجات المشاعر
التي تخالجنى . »

قال : لاجبة لنا في ذلك ، فلا تشغل بالك بدرجات مشاعرك جميعاً ،
وسألته أنا في حيرة : « وماذا يبقى بعد ذلك ؟ » .

قال : « مشاعر التفاهم والاحترام التي تستطيع أن ترسلها دون حاجة
إلى الكلام . ولكنك ، لا تستطيع أن تجعل الشخص الآخر يدرك أنك
تجبه لأنه شاب ذكي ونشيط ويجتهد في عمله وذو شهامة ومروءة . »

وعندما فرغ المدير من كلامه سألته وأنا أحلق فيه : « ما الذي أحاول
أن أعبر لك عنه ؟ » .

قال : « لا أعرف ولا يهمني أن أعرف . »
— ، لماذا ؟ —

— « لأنك تخمّل في . إذا كنت تريدني أن أدرك المعنى العام لمشاعرك
فلا بد لك أن تشعر أنت بما تحاول إرساله إلى . »

— « وهل يمكنك أن تفهم الآن ؟ إنى لا أستطيع التعبير عن مشاعري
بطريقة أكثر وضوحاً . »

« إنك تنظر إلى نظرة استعلاء لسبب ما . ولست أستطيع معرفة السبب
الحقيقي لذلك بدون ألفاظ . بيد أن هذا يخرج عن موضوع بحثنا الحالي .
هل أحسست بتيار ما صدر عنك صدوراً حراً لا يسوقه شيء ؟ » .

قلت : « ربما أحسست بذلك في عيني . » ثم حاولت أن أستشعر نفس
الإحساس مرة أخرى .

وعندئذ قال المدير : « لا . في هذه المرة كنت لا تفكر إلا في طريقة

إخراجك للتيار ، فكننت تشد عضلاتك وكانت ذقنك ورقبتك متوترتين ، كما بدأت عيناك تجحظان . يمكن أن تحقق ما أطلبه منك بشكل أكثر بساطة ومهولة ودون افتعال . إذا كنت تريد أن تخضع شخصاً آخر لرغبتك فليست في حاجة إلى استخدام عضلاتك ، إذ ينبغي أن يكون الإحساس الجسماني المترقب على هذا التيار إحساساً لا يكاد يلحظ . أما القوة التي أراك تغذي بها ذلك فقد تؤدي إلى انفجار أحد شرايينك .

وهنا عيل صبرى فصحت به :

« وإذن فليست أفهمك على الإطلاق . » .

فقال : « خذ قسطاً من الراحة الآن وسأحاول أن أصف نوع من الإحساس الذي أريد أن يتخامرك . لقد شبه أحد تلاميذي بالعبير المنبعث من زهرة وشبه آخر بالوهج السكامن في ماسة . ولقد غامرني ذلك الشعور في أثناء وقوفي عند فوهة بركان :

« شعرت بالهواء الساخن المتصاعد من النيران الهائلة التي تغور داخل الأرض . ترى هل يستويك شيء من هذه الصور ؟ » .

وقلت في عناد : « كلا ، بالمرّة ! » .

فتنرخ تور تسوف بالصبر وقال . « إذن سأحاول إقناعك بطريقة مختلفة . أنصت إلى :

« عندما أكون في حفلة موسيقية ، ولا تروقي الموسيقى فإني أحاول العثور على طرق شتى أسلّي بها نفسي ، فأختار أحياناً شخصاً من النظارة وأحاول التأثير عليه تأثيراً مغناطيسياً . وإذا كانت ضحيتي امرأة جميلة حاولت إن أثبتا إعجابي بها . أما إذا كان وجهها قبيحاً فإني أبدي لها مشاعر الاشتمزاز . وفي مثل هذه الأحوال يتخالفني إحساس جسدي معين . وربما كان ذلك الإحساس مألوفاً لديك . وعلى أي حال فهذا هو ما نبحت عنه في الوقت الحاضر . »

ويسأله بول : هل يخاللك ذلك الإحساس أنت نفسك في أثناء تنويمك
شخصاً آخر تنويميا مغناطيسياً ؟

فقال توريسوف يجيبه : نعم بالطبع . وإذا كنت قد حاولت مرة أن
تستخدم التأثير المغناطيسى فلا بد أن تدرك ما أعنى تمام الإدراك .

فقلت وقد سرى عني : ذلك شيء بسيط ومألوف لدى معا .

وهنا قال توريسوف بلهجة تتم عن الدهشة : وهل سبق لى أن قلت : إنه
شيء غير مألوف أو غارق ؟

قلت : كنت أبحث عن شيء .. خاص .. خاص جداً .

— وهذا هو ما يحدث دائماً .. لا يكاد المرء يستخدم كلمة مثل كلمة
إبداع أو خلق ، حتى تسارعوا جميعاً إلى المبالغة والتحويل .

والآن فلنقم بتجربتنا مرة أخرى .

— فسألته : ما الذى أشعه الآن ؟

— الاستعلاء مرة أخرى .

— والآن ؟

— إنك تريد الآن أن تلاحظنى .

— والآن ؟

وهذا أيضاً شعور مفعم صداقة ، إلا أن به شائبة من السخرية .
وغمرنى السرر لتمكته من حزر ما أردت التعبير عنه .

ثم سألتنى . هل فهمت كنه ذلك الشعور الذى يصحب التيار الصادر من
شخص إلى آخر ؟

وأجيبه فى شيء من التردد : أظننى فهمته .

ويقول : إننا نسمى ذلك بـ«الدرجة الإشعاعية» .

واستقبال تلك الإشعاعات هو العملية المقابلة فأراك في محاولة القيام بها .

وتبادلنا الأدوار ، فقام هو بنقل مشاعره إلى ، وقت أنا بمحاولة حزمها .
وبعد أن فرغنا من التجربة قال : حاول أن تعبر عن إحساسك في ألفاظ .

قلت : لو أنني أردت التعبير عن ذلك الإحساس لعبرت عنه بابتسامة؛
إنه يشبه انجذاب قطعة من الحديد إلى مغناطيس .

ووافق المدير على قولي هذا ثم سألني عما إذا كنت قد فطنت إلى وجود
الرابطة الحقيقية بيننا خلال اتصالنا الوجداني الصامت .
وأجبت بقولي : أظنني فطنت إلى ذلك .

قال : إذا استطعت أن تحقق سلسلة طويلة متجانسة من هذه المشاعر ،
لترتب على ذلك أن تصبح مقدرتك على الاتصال بالآخرين اتصالا وجدانيا
من القوة بحيث يتحقق لك ما نسميه بالتمكن ، أو قوة تثبت الحافظة
بالأشياء ، ومن ثم يصبح إرسالك للتيارات وتقبلك لها أقوى وأشد لها
وأكثر وضوحا .

وعندما طلب إلى تورسوف أن أوضح ما يرى إليه بكلمة قوة التمكن
والثبوت :

إنها ذلك الشيء الذي نجده في فك الكلاب من فصيلة البولويج . يجب
أن تكون لدينا — نحن الممثلين — نفس المقدرة على التمكن من الأشياء
بأعيننا وآذاننا وجميع حواسنا ، فإذا أضنت الممثل وجب أن يرهف
السمع ، وإذا ثم وجب أن يفعل ذلك بقوة ، وإذا تعين عليه أن ينظر إلى
شيء وجب أن يمعن النظر ، بيد أن هذا كله ينبغي أن يتم دون توتر عضلي
لا ضرورة له .

وعندئذ سألته : وهل أبديت أنا أى قدر من التمكن أو قوة التشبث
عندما قت بتمثيل ذلك للشهد من مسرحية عطيل ؟

فقال تورسوف : حدث ذلك أحيانا . ولكن كان هذا أقل مما ينبغي ،
إذ أن دور عطيل كله يتطلب تمكنا كاملا . إنك تحتاج إلى قوة إدراك
مادية فى المسرحية البسيطة ، ولكنك تحتاج إلى قوة إدراك مطلقة فى
مسرحية من مسرحيات شكسبير .

ونحن لا نحتاج إلى قوة إدراك كاملة فى حياتنا اليومية المعتادة ، أما على
خشبة المسرح — وبخاصة ونحن نقوم بتمثيل للمأسى — فقوة الإدراك
تصبح ضرورة لا غناء عنها . ولنقارب بين الأمرين : إن القسط الأكبر
من الحياة ينقضى فى إنجاز أعمال غير هامة ، فأنت تستقيظ من نومك وتأتوى
إلى فراشك وتتبع — بين هذا وذاك — نمطا آليا إلى حد كبير ، وذلك شئ .
لا يصلح للمسرح ، ولكن ثمة لحظات حراء قانية من الملح أو السعادة
الغامرة ، وموجات عارمة من المواقف الجياشة ، وثمة تجارب فذة ؛ كأن
نطالب بالكفاح من أجل الحرية أو من أجل فكرة أو فى سبيل وجودنا
وحقوقنا ، فهذه كلها أشياء يمكن أن نستخدمها على المنصة إذا توفرت لنا قوة
الإدراك الداخلية والخارجية اللازمتان للتعبير عنها وقوة الإدراك لاتنى
بأى حال من الأحوال بذل جهد جسمانى مضم ، وإنما تعنى القيام بمزيد من
الفعل الداخلى .

يجب أن يتعلم الممثل كيف يستغرق فى مشكلة إبداعية نستثير الاهتمام
وهو على المنصة فإذا استطاع أن يكرس جماع انتباهه وقوة الخلاقة
لذلك ، فسوف تم له قوة الإقباة الحقيقية .

اسمعوا لى أن أحكى لكم قصة أحد مدربي الحيوانات ، ذلك الرجل
الذى اعتاد أن يذهب إلى إفريقيا لاختيار عدد من القرود التى تصلح
للتدريب ، وكانوا يجمعون له عددا كبيرا منها فى مكان ما ، فيختار منها

ما بعده أوفى بغرضه . ولكن كيف كان يختار ؟ . كان يفصل كل فرد عن الآخرين ، ثم يحاول أن يثير اهتمامه بشيء ما ، كان يلوح بمندبل زاه مثلا أمامه أو بلعبة يمكن أن تدخل السرور على نفس الفرد بألوانها أو بما يصدر عنها من أصوات . وبعد أن يتركز انتباه الفرد في ذلك الشيء ، كان المدرب يعتمد إلى محاولة تثبيت انتباهه بأن يقدم له شيئا آخر ، ربما كان سيجارة أو بندقة ، وكان إذا أفلح في تحويل اهتمام الفرد من شيء إلى آخر استبعده وأعرض عن شرائه ، أما إذا وجد أن الحيوان لا يحول انتباهه عن الشيء الذي أثار اهتمامه بأدى ذى بدء ، وأنه يبذل جهدا لمتابعة ذلك الشيء إذا أبعد عنه ، فكان يشتريه ؛ لقد كان اختياره يتم على أساس ما يديه الفرد من مقدرة واضحة على الانتباه لشيء ما والتثبيت بذلك الشيء . وهذه هي الطريقة التي نسلكها — في أغلب الأحيان — لتقدير قوة انتباه تلاميذنا ومقدرتهم على البقاء في حالة اتصال وجداني كل منهم بالآخر أعنى أن التقدير يتم على أساس قوة تثبيت ذاكرتهم واستمرارها .

— ٧ —

استهل المدير الدرس بقوله :

بما أن هذه التيارات الروحية هامة جدا في إقامة العلاقات المتبادلة بين الممثلين ، فهل يمكن السيطرة عليها بالوسائل الفنية ؟ هل يستطيع إيجاد تلك التيارات كلها أردنا ؟

هنا أيضا نجد أنفسنا في ذلك الموقف الذي يضطر لإزاه إلى العمل من الخارج ، وذلك عندما لا تنبثق رغباتنا بطريقة تلقائية من داخل نفوسنا ؛ ولحسن الحظ أن ثمة رابطة عضوية بين الجسم والروح ، وهذه الرابطة من القوة بحيث تستطيع تحقيق كل شيء فيها عدا إحياء الموتى . وتصوروا شخصا جميع الدلائل إلى أنه مات غرقا — لقد توقف نبضه وغاب عن وعيه .

لكننا نستطيع باستخدام التنفس الصناعى أن نجبر رتيقه على تقبل الهواء وطرده ... وهذه العملية تعيد دورته الدموية إلى مجراها الطبيعى ، ومن ثمة تستأنف أعضاؤه القيام بوظائفها المعتادة ، وهكذا تعود الحياة إلى هذا الرجل الذى كان قاب قوسين أو أدنى من الموت .

ونحن حينما نستخدم الوسائل الصناعية فى المسرح إنما نعمل مستندين إلى هذا المبدأ نفسه ، المبدأ الذى يقول : إن العوامل الخارجية المساعدة تبعث الحياة فى العمليات الداخلية .

وسأبين لكم الآن طريقة استخدام هذه العوامل المساعدة .

ثم جلس تورسوف فى مواجهة وطلب إلى أن أختار شيئا ما ، وما يقوم عليه من أساس تخيلى مناسب ، ثم أعبر له عنه . وسمح لى باستخدام الكلمات والإيماءات والتعبيرات الوجهية .

ولقد استغرقت هذه العملية وقتا طويلا ، إلى أن فهمت أخيرا ما يريد وأفلحت فى الاتصال به اتصالا وجدانيا . ولكنه جعلنى أقضى وقتا وأنا أراقب فيه الأحاسيس الجسمية التى كانت تصحب هذا الاتصال ، وأتعود عليها . وعندما مرنت على أداء القرين ، أخذ يحد من وسائل التعبير المتاحة لى ، الواحدة منها بعد الأخرى : الكلمات ثم الإيماءات ، وهكذا ، إلى أن اضطررت إلى مواصلة اتصالى به عن طريق إرسال الإشاعات واستقبالها فقط .

وبعد ذلك جعلنى أعيد العملية بطريقة جسمية وآلية صرفة ، دون السماح للشاعر بالاشتراك فيها . وقد اقتضى إبعاد المشاعر عن العملية وقتا طويلا ، وعند ما وقفت إلى ذلك سألتى : ماذا كان شعورك ؟

فقلت : كنت أشعر كأنى مضخة لا تخرج سوى الهواء . لقد كنت أشعر

بأغلب التيارات الصادرة وهي تخرج من خلال عيني ، وربما كان بعضها يخرج من جانب جسمي لتسرى نحوك .

وعندئذ قال المدير : وإذن فاستمر قدر طاقتك في إرسال ذلك التيار بطريقة جسمية آلية صرفة .

وإن هي إلا برهة حتى تخيلت القيام بما أسميته عملية « لا معنى لها » على الإطلاق .

وبادرنى هو هذا السؤال : وإذن فلماذا لم تضع شيئاً من المعنى فيما كنت تقوم به ؟ ألم تكن مشاعرك تصرخ طالبة أن تخف لمعاونتك ، وذاكركم الإنفعالية توحى إليك بتجربة يمكنك استخدامها بوصفها مادة للتيار الصادر منك ؟

فقلت : لو أن أجرت على مواصلة هذا التمرين الآلى ، لشق على بالطبع ألا أستخدم شيئاً ما يحفزنى إلى الفعل ، ولاحتجت إلى أساس ما لذلك الفعل .

وقال المدير مقترحاً : ولم لا تنقل إلى ما تشعر به هذه اللحظة بالذات من فزع أو عجز ، أو تجد أى إحساس آخر ؟

فحاولت أن أبقل إليه ضيق وقهرى .

وبدا أن عيني تقولان : هل لك أن تدعنى وشأنى ؟ لم هذا الإلحاح ؟ لماذا تعذبى !!

ويسألنى تورسوف : ما هو شعورك الآن ؟

فقلت :

أشعر هذه المرة وكان بالمضخة شيئاً آخر تريد أن تخرجه غير الهواء .

— وإذن فقد صار لعمليتك التي دلامعنى لها ، والتي ترسل بها الإشعاعات لإرسالاً جسيماً ، معنى وهدف آخر الأمر .

ثم انتقل المدير إلى تمارين أخرى قائمة على استقبال الإشعاعات ، وهي الإجراء المعاكس أو المقابل ، وسأقتصر على وصف نقطة جديدة واحدة . إنه لم يكن باستطاعتي أن أتقبل منه أى شيء ، إلا بعد أن أستشف بعيني الذى يريدنى أن أفهمه . وقد اقتضى ذلك بحثاً دقيقاً يقظاً . وأن أحاول أن أتلس طريقى إلى مزاجه ، وأن أتصل بذلك المزاج على نحو ما .

وقال تورسوف : ليس من السهل أن نتحقق بالوسائل الفنية ما هو طبيعى وفطرى فى الحياة العادية . وعلى أى حال يمكننى أن أقدم لكم هذا العزاء ، وهو أن هذه العملية تتم ، وأتم تقومون بأدواركم على المنصة ، بسهولة أكبر بكثير مما تتم به فى تمرين من التمارين المدرسية .

وسبب ذلك هو أنه كان عليكم إزاء غرضنا الحالى أن تبحثوا عن مادة تصادفكم كي تستخدموها . ولكن عندما تكونون على المنصة تكون كل الظروف المتاحة لكم قد أعدت من قبل ، وتكون أهدافكم قد حددت وعواطفكم قد فضحت وأصحت متحفزة للظهور فى الوقت المناسب ، وكل ما يحتاجونه حينئذ لا يعدو أن يكون أحد المثيرات الصغيرة ، فإذا بالمشاعر المعدة لأدواركم تتدفق فى تيار تلقائى متصل .

عندما تصنع مصحاً لتفريغ الماء من وعاء ، فإنك تمتص الهواء فى المص مرة واحدة فحسب ، فإذا بالماء يسيل من الوعاء من تلقاء نفسه . وهذا هو ما يحدث لك : أعط الإشارة وافتح الطريق فإذا بإشعاعاتك وتياراتك تتدفق منك تلقائياً .

وعندما سئل المدير عن إتمام هذه المقدرة وتطویرها عن طريق التمارين أجاب قائلاً :

إن ثمة نوعين من التمارين التي كنا نقوم بها خلال الدروس الأخيرة .

فالنوع الأول يعلمك كيف تبتعث شعوراً تنقله إلى شخص آخر، وحينما تفعل ذلك تلاحظ ما يصحب هذا العمل من إحساسات جسمية . وتتعلم كذلك التعرف على الإحساس المصاحب لتقبل المشاعر من الآخرين .

أما النوع الثاني فيتألف من قيامك بمجهود لكي تشعر بالإحساسات الجسمية الصرفة ، وهي إحساسات لإرسال المشاعر واستقبالها ، دون أن تصبحها التجربة الانفعالية ، ولكي تقوم بهذا فخم أن تركز انتباهك تركيزاً عظيماً ، وإلا فقد تخطط بسهولة بين هذه الإحساسات وبين التقلصات العضلية المعتادة ، فإذا حدثت هذه التقلصات فأختر شعوراً داخلياً ترغب في إشعاعه ولكن تجنب — بصفة خاصة — كل عنف أو التواء جسمي . لأن إرسال العواطف وتشرها يجب أن يتم بسهولة وحرية وبصورة طبيعية ودون فقدان للطاقة .

ويجب ألا تقوم بهذه التمارين وحدك أو مع شخص من صنع الخيال ، بل استخدم شخصاً حياً على الدوام . شخصاً موجوداً معك بالفعل في مبادلتك ومشاعرك ، وكذلك يجب ألا تحاول القيام بهذه التمارين إلا بإشراف مساعدى ، إذ أنك تحتاج إلى عينه الحذيرة للحيلولة دون تورطك في الخطأ ، ودون التردى في خطر الخلط بين التوتر العضلي وبين العملية الصحيحة .

وهنا هنفت قائلاً : كم يبدو ذلك صعباً !

فقال تور تسوف : وهل من الصعب القيام بشيء سري طبيعى ؟ إنك للخطيء . فكل ما هو سوى يمكن القيام به في يسر وسهولة . ومن الصعوبة يمكن القيام بشيء مناف الطبيعة . فاعكف على دراستها . ولا تحاول أن تفعل شيئاً لا يتفق والطبيعة .

لقد كانت جميع المراحل الأولى لعملنا تبدو شاقة في نظرك ، كالأمر على العضلي وتركيز الانتباه وغيرها ، ومع ذلك فقد أصبحت الآن طبيعة ثانية بالنسبة إليك .

وينبغي لك أن تسعد لأنك أثريت جهازك الفنى بهذا الباعث الهام على الاتصال الوجداني .

* * *

الفصل الحادى عشر

التكيف

- ١ -

كان أول اقتراح تقدم به المدير ، بعد رؤيته كلمة « التكيف » على اللافتة الكبيرة التى رفعها مساعده ، من نصيب فانيا ، فطرح عليه هذه المشكلة :

إنك تريد أن تذهب إلى مكان ما ، وأنت تعلم أن القطار يتحرك فى الساعة الثانية وقد أصبحت الآن الساعة الواحدة ، فكيف تتمكن من الإفلات قبل انتهاء الدروس ؟ إن الصعوبة التى ستواجهك تكمن فى اضطرارك إلى أن نخدعنى ونخدع جميع زملائك ، فكيف تنصرف للوصول إلى ماربك ؟

فاقترحت أن يتظاهروا بأنه حزين أو مشغول الذهن أو مهموم أو مريض وعندئذ يمكن أن يسأله الجميع : « ماذا يشغلك ؟ » وهكذا تنجح له الفرصة لاختراع قصة ما ، قصة تجعلنا نصدق أنه مريض حقاً وندعه ينصرف إلى منزله .

وهنا يهتف فانيا فى سرور : هو ذلك !

ثم شرع يقوم بسلسلة من الوثبات والقفزات ، ولكنه ما كاد يقوم ببعضها حتى تعثر وهو يصبح من فرط الألم ، ثم تسمر فى مكانه وقد رفع إحدى رجليه ، بينما تقلص وجهه بما يمانى .

وخيل إلينا بادیء ذی بدء أنه كان یخضعنا ، وأن ذلك كان جزءاً من خطته ، ید أنه كان واضحاً أنه یعانی ألماً حقیقياً ، فأمنت بصدق ما أرى ، وكنت على وشك أن أذهب إليه لأساعده ، عندما أحسست بشئ من الشك ، وظننت أنني أرى فی عیده بریقا لم یدم سوى جزء ضئیل من الثانية فبقيت مع المدير ، بينما ذهب الآخرون جميعاً لتجديته ، ولم یسمع هو لأحد أن یلبس رجله ، وحاول أن یمشی بها ، ولكنه صرخ متألماً بطريقة جعلتنا تبادل النظر — أنا وتورتسوف — وكأننا نقسال : أهذه حقيقة أم خداع ؟ وساعد الزملاء فانيا على النزول من المسرح بصعوبة كبيرة ، وهم یرفعونه من إبطیه وهو یحجل على رجله السلیمة .

ولجأة بدأ فانيا یرقص رقصة سريعة ثم انفجر ضاحكاً وهو یقول :

كان ذلك عظيماً . . لقد شعرت بذلك حقاً !

وقد قوبل بعاصفة من التصفيق ، وشعرت مرة أخرى بما يتمتع به من مواهب جد حقیقیة . وسألنا المدير : أتعرفون لماذا صفقتم له ؟ صفقتم لأنه وفق إلى التکیف الصحیح بالظروف التي حددت له ، ونفذ خطته بنجاح .

وسنستخدم كلمة « التکیف » هذه من الآن فصاعداً للدلالة على الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية ، التي یستخدمها الناس للتوفيق بین أنفسهم و بین الآخرين لإقامة علاقات شتى بینهم و بین غیرهم ، كما یستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين .

ثم أخذ یشرح ما یقصد به بالتکیف أو توفيق المثل بین نفسه و بین مشكلة یقوم بتمثيلها .

فقال : هو ما فعله فانيا الآن . لقد استخدم حيلة أو خدعة لیتمکن من إيجاد حل سریع للنوقف الذی كان فیهِ .

وهنا يسأل جريشا : فالتكيف إذن يعنى الخداع ؟

ويجيبه تورسوف : هو كذلك بمعنى من المعاني . وهو بمعنى آخر تعبير
قوى عن المشاعر أو الأفكار الداخلية ؛ والتكيف بمعنى ثالث يستطيع أن يجذب
إليك انتباه الشخص الذى تريد أن تتصل به ، ثم هو بمعنى رابع يستطيع
أن يهيئ زميلك بوضعه فى حالة نفسية تجعله يتجاوب بك ، وهو بمعنى
خامس يستطيع نقل رسائل خفية معينة لا يمكن إلا أن نشعر بها بحسب
ولا يمكن التعبير عنها بالألفاظ . وبوسعى أن أذكر كثيراً من الوظائف
الأخرى الممكنة إذن مداها وتنوعها لاحده .

واليك هذا المثال .

فلنفرض يا كوستيا أنك تحتل مركزا ساميا وأنتى مضطر إلى أن أطلب
منك خدمة ، والأبدل من الحصول على معونتك ، ولكنك لا تعرف
على الإطلاق فكيف يمكنى أن أقدم على الآخرين الذين يحاولون
الحصول على معونة منك ؟

يجب على أن أركز انتباهك فى وأسيطر عليه . كيف يمكنى أن أعزز
الاتصال البسيط الحادث بيننا وأستغله إلى أقصى حد ؟ كيف يمكنى أن
أؤثر عليك حتى تعطف على ؟ كيف يمكنى أن أصل إلى فكرك ومشاعرك
وابتهاك وخيالك ؟ كيف يمكنى أن أمس السمع من روح مثل هذه
الشخصية ذات النفوذ ؟

لو أنتى استطعت فقط أن أجعله يكون فى ذهنه صورة تقارب بأى
شكل من الأشكال حقيقة ظروف الرهبة لايقنت أن من الممكن استئارة
اهتمامه ، وأنه سوف يولبنى قسما أكبر من الانتباه ، وأنتى سوف أمس
شغاف قلبه . ولكن يجب ، للوصول إلى هذا المدى ، أن أنفذ إلى طبيعة

تكوين الشخص الآخر ، ويجب أن أشعر بحجته وأدركها على حقيقتها ،
ثم يجب أن أكيف نفسي بمقتضى ذلك كله

إن ما نهدف إليه أولا وقبيل كل شيء باستخدامنا هذه الوسائل هو
التعبير عن حالاتنا الذهنية والنفسية بوضوح أكبر . على أن نثمة ظروفنا
مقابلة تستخدم فيها هذه الوسائل لنخفي أحاسيسنا أو لنسدل عليها ستارا ،
مثال ذلك : الشخص المتكبر للرصف الحـ الذي يحاول أن يتظاهر بالدماثة
لينفي مشاعره الجريحة ، أو المدعى العموى الذى يخفي أهدافه بمهارة فائقة
مستخدما فى سبيل ذلك شتى الحيل ليستر هدفه الحقيقى من استجواب المجرم .

إننا نلجأ إلى وسائل التكيف فى جميع صور الاتصال حتى مع أنفسنا
لأننا يجب أن ندخل فى حسابنا - بالضرورة - الحالة النفسية التى
نكون عليها فى أية لحظة معينة .

وهنا يقول جريشا معترضا : ولكن توجد كلمات للتعبير عن كل هذه
الأشياء على أى حال .

ويقول له قورتسوف : هل تعتقد أن الكلمات يمكن أن تفى بحاجة
أجل ألوان العواطف كلها التى تتجالك ؟ كلا . فالكلمات لا تتكفى فى
الأحوال التى يصل فيها بعضنا ببعض . وإذا أردنا أن نبث الحياة فى الكلمات
فيجب أن نضيف إليها المشاعر ، إذ أن الشاعر هو الذى تسد الفراغ الذى
تخلقه الكلمات . وتكمل ما أهملته الألفاظ .

ويعترض أحدهم قائلا : وإن فكلمنا ازدادت الوسائل التى نستخدمها
أصبح اتصالك بالشخص الآخر أقوى وأكمل ؟ ،

ويجيبه المدير : « ليست المسألة مسألة كم بل مسألة كيف ، ،
وعند ذلك سألت المدير عن أحسن الخصائص ملامحة للسرحد .

وقد أجبني قائلاً : « هناك نماذج كثيرة . وكل مثل له خصائصه الذاتية التي ينسب بها ، وهي خصائص أصيلة فيه ، وتنبثق من منابع مختلفة ، وتفاوت في قيمتها . إن الرجال والنساء والشيوخ والأطفال ، والمختالين والمتراضعين وذوى الطبع الحاد وذوى القلوب الرحيمة ، ودوى الأمزجة العصبية وذوى الأمزجة الهادئة ، كل من هؤلاء له نمودجه الخاص . وكل تغير في الظروف والبيئة ومكان الفعل وزمانه ، يؤدي إلى التكيف المناسب . إن توفيقك بين نفسك وظروفك وأنت وحيد في هدأة الليل ، يختلف عنه وأنت بين الناس في وضع النهار . وعندما تصل إلى بلد أجنبي فإنك تهتدى إلى طرق تكيف نفسك بما يلائم الظروف المحيطة بك .

وكل شعور تعبر عنه يقتضى ، في أثناء التعبير عنه ، شكلاً غير محسوس من أشكال التكيف خاصاً بذلك الشعور وحده . وكل أنواع الاتصال ، كالالاتصال الذي يتم في جماعة من الناس مثلاً ، أو الاتصال بشيء خيالي أو بشيء حاضر أو غائب ، كل هذه الاتصالات تتطلب طرقاً للتكيف خاصة بكل منها . ونحن نستخدم حواسنا الخمس جميعاً ، وكل عناصر تكويننا الداخلى والخارجى للاتصال ، فنحن نرسل أشعة ونستقبلها ، ونستنظم أعيننا وتعبيرات وجوهنا ، وأصواتنا ونبراتنا ، وأيدينا وأصابعنا ، وأجسامنا كلها ، وفي كل حالة نحقق أشكال التكيف المناسبة التي تقتضيها الظروف .

إنكم سترون ممثلين وهبوا بمقدرة هائلة للتعبير عن جميع ألوان العواطف الإنسانية ويستخدمون في ذلك وسائل تصف بالجودة والسلامة في الوقت نفسه ، غير أنهم قد لا يستطيعون نقل كل ذلك إلا إلى عدد قليل من الناس فحسب في أثناء التدريبات التي ترغف فيها الكلفة بين الموجودين ، أما عندما يرتفع الستار عن الرواية أمام الجمهور ، ويكون من الواجب أن تزدادوسلهم حيوية ، فإننا نجدهم يهضمون ويشغلون في التأثير على الجمهور بطريقة مسرحية فعالة بما فيه الكفاية .

وهناك يمثلون آخرون يتمتعون بالمقدرة على تحقيق صور من التكيف تنقسم بالحياة ، ولكنها صور قليلة . ولما كانت تلك الصور ينقصها التنوع فإنها تفقد قوتها وتأثيرها .

وهناك أخيراً يمثلون قست عليهم الطبيعة فوهبتهم مقدرة رتيبة وفاترة على التكيف ، وإن كانت مقدرة صحيحة ، ولذلك لا يستطيعون مطلقاً أن يرقوا إلى القمة في مهتهم .

ولئن كان الناس في شئون الحياة المعتادة يحتاجون إلى أشكال كثيرة مختلفة من أشكال التكيف يستخدمونها بالفعل ، فإن الممثلين يحتاجون إلى عدد أكثر نسبياً ، لأننا يجب أن نكون دائماً على اتصال ببعضنا البعض وبالتالي يجب علينا أن نكيف أنفسنا دون انقطاع . وفي كل الأمثلة التي ضربتها ، يحتل نوع التكيف مكانة عظيمة وذلك من حيث الحيوية والطراقة والجسارة ، والركة والتلوين ، والبراعة والذوق .

إن مافعله ثانياً أمامنا كان شيئاً حياً وصل به إلى حد الجسارة . ولكن ثمة طرق أخرى للتكيف . والآن فلنصعد سونيا وجريشا وفاسيلي إلى المنصة وليمثلوا لنا تمرين النقود المحترقة .

وهنا تقف سونيا بشيء من التراخي ، وقد علا وجهها تعبير مكثب ، وكان واضحاً أنها تنتظر أن يحفز زميلاها حذوها . ولكنهما ظلّا جالسين في جود . وتبع ذلك صمت محرج .

ويسأل تورتسوف . ماذا حدث ؟

فلا يحير أحد جواباً ، ويظل تورتسوف ينتظر في صبر . وأخيراً لم تستطع سونيا أن تحتل الصمت أكثر من ذلك . فقررت أن تتكلم . ولكي تخفف من وطأة ملاحظاتها ، استخدمت بعض الحيل النسائية لأنها

كانت قد وجدت أن الرجال يتأثرون بها ؛ فغضت الطرف ، بينما أصابها تعبث باللوحة النحاسية التي تحمل رقم المقعد الواقع أمامها ، محاولة إخفاء مشاعرها ، وذلك مدة طويلة لا تستطيع أن تلفظ كلمة واحدة ، وهي تضع منديلا على وجهها وتستدير لكي تخفى حمرة الخجل التي كانت تخرج وجنتيها .

واستطالت لحظة الصمت وبدأ أنها لن تقهى : ولكي تملأ سونيا هذا الفراغ وتخفف من حرج الموقف ، ولكي تضيق عليه صبغة من الفكاهة أيضاً ؛ افتعلت ضحكة صغيرة لامرح فيها .

ثم قالت : لقد سئمنا هذا التمرين أيما سأم — لقد سئمناه حقاً . لست أدري كيف أعبرك عن مبلغ سأمنا . ولكن أرجوك ، أعطنا تمريناً آخر ... وسنصح في تمثله ، فهتف المدير : مرحى ! موافق . وليس ثمّة ما يدعوك الآن إلى القيام بذلك التمرين ، لأنك قد أعطيتني ما كنت أريد .

ولما سألتها : وما الذي أعطتك إياه ؟

قال : بينما قدم لنا ثانياً تكييفاً يتسم بالجرأة ، جاء تكييف سونيا أكثر براعة ودقة ، وتضمن عناصر داخلية وخارجية على السواء . لقد استخدمت في صبر عظيم جميع ما تملك من وسائل الإقناع لتجعلني أشفق عليها ، واستخدمت ضيقها ودموعها استخداماً فعالاً ، وكانت ، حينما استطاعت إلى ذلك سبيلاً ، تضيق لمسة من الغزل لتصل إلى هدفها . كانت تجدد وسائلها باستمرار حتى تجعلني أحس وأقبل جميع ألوان الاقناعات المتغيرة التي كانت تشعر بها ، فإذا فشلت وسيلة كانت تستخدم وسيلة ثانية ، وثالثة ، وهي تأمل في العصور على أكثر الطرق إقناعاً للنفاذ إلى صميم المشكلة .

يجب أن تتعلموا كيف توفقون بين أنفسكم وبين الظروف والزمن ، وبين أنفسكم وبين كل فرد على حدة . وإذا دعيتكم الحاجة إلى التعامل مع

شخص غبي ، فيجب أن تكيفوا سلوككم بما يلائم عقلية وأن تكتشفوا أبسط الوسائل للوصول إلى ذهنه وإدراكه . أما إذا كان الرجل الذى أمامكم حاد الذكاء ، فينبغى أن تتصرفوا بقسط أكبر من الحذر . وتستخدموا وسائل أكثر لطفا . حتى لا يكشف حيلكم .

ولكى أثبت لكم مدى ما لطرق التكيف هذه من أهمية اسمحوا لى أن أضيف أن كثيراً من المثلىين ذوى الطاقة العاطفية المحدودة يصلون ، بفضل ما لهم من مقدرة كبيرة على التكيف - إلى نتائج أفضل من النتائج التى يصل إليها أولئك الذين يفوقونهم فى عمق الشعور وقوته . ولكنهم لا يستطيعون نقل عواطفهم إلا فى قالب باهتة .

— ٢ —

قال المدير : فانيا ، اعتل خشبة المسرح معى . ومثل مشهداً تستمد فكرته مما فعلته فى المرة الأخيرة .

قفز صديقنا الشاب الممتلئ حيوية واندفع إلى المسرح . وتبعه تورسوف متمهلاً وهو يهمس لنا فى طريقه : ارقبوا كيف سأخرجه عن الطريق السوى ثم أردف بصوت مرتفع : إذن فأنت تريد أن تغادر المدرسة مبكراً — هذا هو هدفك الرئيسى . هدفك الأساسى . دعنى أرى كيف تحققه إذن .

ثم جلس بالقرب من إحدى المناضد ، وأخرج خطاباً من جيبه وانكب على قراءته فى استغراق تام . ووقف فانيا عن كذب وقد ركز كل انتباهه فى العثور على أمر الطرق الممكنة للتبريز عليه فيما رسمه من الحيل .

وقد طرق أكثر الحيل اختلافاً . بيد أن تورسوف لم يعره التفاتاً ، كأنه يعتمد ذلك اعتماداً . ولم يعرف التعب إلى فانيا سبيلاً وهو يوالى بذل

جهوده ؛ مجلس قرة طويلة دون أن تبدر منه حركة واحدة وقد علا وجهه تعبير ينم عن الشقاء ، ولو أن تورسوف تنازل حتى إلى مجرد النظر إليه لأخذته به الشفقة . وفجأة نهض فانيا واندفع إلى النيايات أغنى الكواليس ثم عاد بعد قرة وجيزة وهو يسير بخطا مترددة كما يسير شخص مريض ؛ ويمسح جبهته بيده وكان العرق البارد يتصبب منها ، ثم ارتدى على مقعد بالقرب من تورسوف الذى استمر في تجاهله له . ولكن فانيا كان يمثل في صدق وكان يلقي منا التأيد لكل ما كان يفعل .

وبعد ذلك كاد يغمى على فانيا من التعب إلى حد أنه سقط من مقعده على الأرض . فضحكنا لمبالغته .

ولكن شينا من هذا لم يؤثر في المدير .

ثم أخذ فانيا يتكر الأشياء تلو الأشياء ليزداد ضحكنا ومع ذلك فقد ظل تورسوف صامتا لا يغيره أى التفات . وكلما أمعن فانيا في المبالغة أمعنا نحن في الضحك ، وشبهه مرحنا على ابتكار المزيد من الأشياء المضحكة ؛ حتى انفجرنا أخيرا نقهقه ملء عقارتنا .

وكان ذلك هو عين ما ينتظره تورسوف .

وحالما أمكنه أن يعيد إلينا الهدوء سألنا : هل تدركون ما حدث الآن ؟ كان هدف فانيا الرئيسى أن يخرج من المدرسة قبل انتهاء الدروس وكل ما بادر منه من أعمال وكلمات وجهود للظهور بمظهر الشخص المريض ويفوز بعطفي وإتقاهي ، كانت وسائل يستخدمها لتحقيق هدفه الرئيسى وكان مافله في البداية يتلام تماما وهذا الغرض . ولكن والأسف ! إنه لم يكد يسمع ضحكا حتى غير كل اتجاهه ؛ ولم يشرع في التوفيق بين أعماله وبين أنا الذى لم أكن أعيره التفاتا ؛ ولكن بين أعماله وبينكم أتم الذين كنتم تبدون سروركم لما كان يقوم به من حركات مضحكة .

فأصبح هدفه في تلك اللحظة كيف يسلي المتفرجين ويدخل السرور
أنفسهم ! فأى أساس كان في وسعه أن يعثر عليه لذلك ؟ وأين كان يمكنه
أن يبحث عن عقده ؟ يجب أن يكون ملجؤه الوحيد الطرق المسرحية
المفتعلة — وهذا هو السبب في أنه ضل الطريق .

وعندئذ غدت وسائله زائفة لأنه استخدمها لذاتها ؛ بدلا من استخدامها
بوصفها طرقا تساعد على الوصول إلى غرضه الأصلي . وهذا النوع من
التمثيل الخاطيء كثير ما نشاهده على المسرح . وأنا أعرف عددا لا حصر له
من الممثلين في وسعهم أن يحققوا طرقا باهرة للتكيف ، ومع ذلك فهم
يستخدمون هذه الوسائل لتسلية جمهورهم بدلا من التعبير عن مشاعرهم ، فهم
يحولون مقدرتهم على التكيف — كما فعل قانيا تماما — إلى مشاهد أو نمر
هزلية (Vaudeville) يقوم بيطولتها شخص واحد ، ويدير رؤوسهم نجاح هذه
المشاهد المنعزلة أو الخارجة عن مجرى الرواية ، قراهم وقد افتتوا بذلك
إلى حد التضحية بدورهم ككل ، في سبيل اللذة التي يظفرون بها من حصولهم
على لحظة من التصفيق الحاد أو صيحات الضحك . وكثيرا جدا ما يحدث
ألا يكون لهذه اللحظات الخاصة أى علاقة بالمسرحية . وفي مثل هذه
الظروف تفقد طرق التكيف هذه كل معنى بالطبع .

وعلى ذلك فأنتم ترون أن طرق التكيف يمكن أن تكون إغراء له
خطورته بالقياس إلى الممثل . وثمة أدوار بأكملها تحفل بالفرص التي تغري
الممثل بإساءة استخدام الملامعات ، ومن قبيل ذلك مسرحية أوستروفسكى :
« في كل رجل عاقل ما يكفيه من الغباء »^(١) ، وذلك في دور « ماميف » الكهل

(١) ظهرت الترجمة الانكليزية لهذه المسرحية بعنوان « مذكرات
محتال » في مجموعة The Modern Theatre المجلد الثاني . الناشر اريك
بنثلي عن دار Double Day Anchor Books نيويورك سنة ١٩٥٥ .

الذى ليس لديه من الاعمال ما يشغله عن الناس ، ومن ثمة يقضى كل وقته فى إسداء النصيح لكل من يستطيع أن يعترض طريقه ويعوقه عن عمله . وليس من السهل الارتباط بهدف واحد طوال مسرحية تكون من خمسة فصول : كأن يكون ذلك الهدف هو وعظ الآخرين ، ثم وعظهم والإقضاء إليهم دائماً بنفس الأفكار ونفس المشاعر . إذ يكون من السهولة بمكان فى مثل هذه الظروف الانزلاق إلى الرتابة وإملال المتفرجين ، ولتجنب ذلك يركز كثير من الذين يقومون بتمثيل هذا الدور جهودهم فى شتى أنواع الملاحظات التى تجعلهم ينسجمون والفكرة الأساسية للرواية ، أعنى فكرة وعظ الآخرين . وهذا التنوع الذى لاحد له فى صور التكيف له قيمته بالطبع ، إلا أنه يمكن أن يكون ضاراً إذا وجه الممثلون اهتمامهم إلى هذا التنوع ولم يوجهوه إلى الهدف .

وأتم إذا درستكم الطرق والوسائل الداخلية التى يعمل بمقتضاها ذهن الممثل ، وجدتم أن الذى يحدث هو أن الممثل بدلاً من أن يقول لنفسه : سأنتجه إلى هذا الهدف أو ذاك عن طريق استخدام نغمة صارمة ، نراه يقول فى الواقع :

أريد أن أكون صارماً . ولكنكم - كما تعلمون - لا يجب أن تكونوا صارمين ، أو أن تكونوا أى شئ آخر ، من أجل هذه الصرامة نفسها أو من أجل هذا الشئ فى ذاته ، بل يجب أن تكونوا كذلك من أجل الهدف العام للرواية .

فإذا فعلتم فإن مشاعركم وحركاتكم الصادرة تخفى ، وتحل محلها مشاعر وحركات مسرحية مفتعلة . ومن الخصائص التى نلاحظ أتمام الممثلين بها أنهم يتركون الأشخاص الذين تهيء لهم المسرحية الاتصال بهم . ثم يصرفون اهتمامهم للبحث عنه وضوع آخر فيما وراء الأضواء الأرضية ،

وبالآخرى بين المتفرجين . ثم يمضون في الملامة بين أنفسهم وبين ذلك الهدف الذى لا صلة للرواية به . وقد يبدو أن اتصالهم الخارجى قائم مع الأشخاص الموجودين على المسرح . بيد أن ملاماتهم الحقيقية تقوم في الواقع بينهم وبين المتفرجين .

لنفرض أنك تعيش في الطابق العلوى في أحد المنازل . وأن الفتاة التى تنجى إليها عواطفك تقطن عبر الشارع الواسع . فكيف يمكنك أن تشعرها بحبك ؟ يمكنك أن ترسل لها قبلا على أجنحة الهواء ، وتضبط بيدك على قلبك . يمكنك أن تظهر بمظهر من هو في حالة نشوة أو حزن أو اشتياق ، ويمكنك أن تستخدم إشارات لتسألها عما إذا كنت تستطيع أن تزورها أم لا ، وهكذا . وكل هذه الوسائل الملائمة لمشكلتك يجب التعبير عنها بشكل قوى . وإلا عجزت عن عبور المسافة الواقعة بينك وبين الفتاة .

ثم يحدث أن تسبح لك فرصة ملائمة من النوع الذى لا يصادفه الإنسان إلا قليلا : فليس في الشارع شخص واحد ، وهما هي ذى تطل بمفردها من النافذة في حين أن جميع النوافذ الأخرى مغلقة فليس ثمة ما يمنعك من أن تناديا ؛ ويجب أن ترفع صوتك بالقدر الذى يضمن وصوله إليها عبر المسافة التى تفصل بينكما .

وفي المرة التالية تقابلها وهى تسير في الشارع وذراعا في ذراع أمها . فكيف يمكنك استغلال هذه المقابلة الحاطفة لتهمس إليها بكلمة ، وربما لترجوها أن تأذ ، إلى مكان تحدده لها ؟ إنك تحتاج — كي توفق بين نفسك وبين ظروف المقابلة — إلى مجرد إشارة معبرة ولكنها لا تكاد تلاحظ إشارة من يدك أو ربما من عينيك وحدهما . وإذا اضطرت إلى استخدام الكلمات فيجب أن تكون كلماتك شبه مسموعة .

وبينا أنت تنأهب لتنفيذ خطتك ، إذا بك ترى لجأة خصمك واقفا في

الناحية الأخرى من الشارع ، وهنا تملكك رغبة في إظهار نجاحك له ،
فتنسى الأم وتهتف بكلمات غرامية بأقصى ما أوتيت رتاك من قوة !

إن معظم المثليين لا يراعون عن الوقوع باستمرار فيما يمكن أن نعتبره
سخفاً لا تفسير له إذا هو صدر عن إنسان عاى ، إذ يقفون مع زملائهم
جنباً إلى جنب على خشبة المسرح ، إلا أنهم يوقفون بين تعبيرات وجوههم
وأصواتهم وإشاراتهم وحركاتهم بحسب ما تستلزمه المسافة التى تقع بينهم وبين
من عساعم يكونون جالسين فى الصف الأخير من صفوف الصالة ، وليس
بينهم وبين الممثل الآخر . . .

وعند ذاك يقاطعه جريشا بقوله : « ولكن ينبغي فى الواقع أن أدخل
فى اعتبارى الرجل المسكين الذى لا يتيح له مولده المالية الجلوس فى الصفوف
الامامية ، حيث يتمكن من سماع كل شئ . . . »

ويرد عليه تورسوف قائلاً : إن واجبك الأول هو أن تلتأم بين
نفسك وبين زميلك ، أما المساكين الذين يجلسون فى الصفوف الخلفية ، فإن
لدينا طريقة خاصة للوصول إليهم ، إذ لدينا أصواتان وجهها الوجهة الصحيحة ،
ويمكننا أن نستخدم المناهج التى أعدت جيداً لنطق الحروف المتحركة
والحروف الساكنة . ويمكنك باتباعك الطريقة السليمة للنطق أن تتكلم
بصوت منخفض كما لو كنت فى حجرة صغيرة ، فيسمعك أولئك المساكين
بوضوح أكبر مما لو كنت تصيح ، وخاصة إذا كنت قد أثرت اهتمامهم
عما تقول ، وجعلتهم ينفذون إلى المعانى العميقة التى يشتمل عليها كلامك .
أما إذا صحت ، فإن عبارات المحبة والود التى ينبغى أن تنطق فى لهجة رقيقة
تفقد مغزاها ، ولن يجد المتفرجون ميلاً إلى التمعن فى المغزى القائم وراء
الكلمات ويقول له جريشا متمسكاً برأيه :

ومع ذلك فيجب أن يرى المتفرج ما يحدث .

ونجيبه المدير : ولهذا الغرض بالذات نستخدم تمثيلاً متماسكاً : تمثيلاً واضحاً متناسقاً ومنطقياً . وهذا هو ما يحمل المتفرج يفهم ما يحدث ، أما إذا ناقض الممثلون مشاعرهم الداخلية عن طريق الإشارات العنيفة والأوضاع التي قد تكون جذابة ولكنها لا تقوم على ما يبررها تبريراً سليماً ، فإن الجمهور يسأم تتبعها لانعدام العلاقة الحيوية بينها وبين كل من المتفرجين وشخصيات المسرحية ، وما أسهل ما يسرع الملل إلى قوس هذا الجمهور بسبب التكرار . وإنني أقول كل هذا لأوضح أن المسرح ، بكل ما يحيط به من دعاية ، يحدد بالممثلين عن صور التكيف الطبيعية والإنسانية التي يجب أن تقوم بينهم وبين المواقف ، وأن المسرح في ظروفه تلك يبرهم باتباع الطرق المسرحية التقليدية البالية ، وتلك هي بالذات الطرق التي يجب أن نحاربها بكل ما أوتينا من وسائل حتى نحوها من المسرح .

— ٣ —

قدم تور تسوف لملاحظاته اليوم بهذه العبارة :
التكيف يتم بالطرق الشعورية وبالطرق اللاشعورية .

وهاكم مثالا لتكيف بديهي كتعبير عن الألم الجارف : في كتاب «حياتي في الفن» وصف الطريقة التي تلقت بها أم خبر وفاة ابنها ... إنها لم تعبر عن شيء في اللحظات الأولى ، وإنما بدأت تلبس ملابسها في عجلة ، ثم اندفعت إلى الباب المؤدى إلى الشارع وصاحت : النجدة ! .

إن تكيفا من هذا النوع لا يمكن إعادة القيام به إلا بالوسائل العقلية ، ولا بالوسائل والطرق الفنية ؛ لأنه تكيف ينشأ بطريقة طبيعية ، طريقة تلقائية لا شعورية ، وفي نفس اللحظة التي تبلغ فيها الانفعالات أوجها . إلا أن ذلك النوع المباشر ، للفتع ، الممتلئ حيوية إلى حد كبير يمثل الطريقة الفعالة التي نحتاج إليها . فهذه الوسيلة وحدها نخلق أروع المشاعر الرقيقة التي لا تكاد

تلس قلوبنا إلا لمساً سريعاً. وتنقلها إلى جمهور يتكون من آلاف المتفرجين ولكن الطريق الوحيد إلى مثل هذه التجارب هو طريق البصيرة والعقل الباطن .

وكم تبرز هذه المشاعر فوق المنصة ١ ، وبإله من أثر عميق لا يمحى ذلك الأثر الذى تخلفه فى ذاكرة المتفرجين ١

فقيم تكمن قوتها ياترى ؟

إنها تكمن فيما تقسم به من عنصر المفاجأة الجارف .

وأنت إذا تتبععت ممثلاً فى أحد الأدوار خطوة خطوة فقد تتوقع منه إذا بلغ نقطة هامة معينة أن ينطق عباراته بصوت جدى مرتفع واضح الثبرات ، ولكن فلنفرض أنه فجأاً نام مفاجأة تامة فاستخدم شيئاً آخر غير الذى كنا نتوقع . . لنفرض أنه استخدم نبرة خفيفة مرحة وجد رقيقة كطريقة مبتكرة يعالج بها دوره ، فإن عنصر المفاجأة هنا يكون خلافاً ومؤثراً إلى حد أنك تفتتح بأن هذه الطريقة الجديدة هى الطريقة الوحيدة الممكنة لأداء ذلك الجزء ، وتروح تسائل نفسك : وكيف حدث أن ذلك لم يخطر ببالى قط ، وأنتى لم أتصور أن تلك العبارات تنطوى على كل هذا المغزى ولها كل تلك الأهمية ، إنك بلا شك تدهش لهذا التكيف غير المتوقع من جانب الممثل وتسره له سروراً كبيراً .

إن لعقلنا الباطن منطقاً الخاص ، وحيث أننا نعتبر الوسائل اللاشعورية للتوفيق بين السلوك والموقف جد ضرورية فى فننا ، فسنناقشها هنا ، بشيء من التفصيل .

إن أكثر وسائل التكيف قوة وحيوية وإقناعاً هى من خلق ذلك الفنان صانع العجائب : إنها من خلق الطبيعة . ووسائل التكيف تكاد فى مجموعها أن تكون ذات أصل لاشعورى . ونحن نجد أن أعظم الفنانين يستخدمونها

ومع ذلك ، حتى هؤلاء الأقذاذ لا يستطيعون ابتكارها في أى وقت يشاؤون وإنما هم تنبثق عندهم في لحظات الإلهام فحسب . وفي أحيان أخرى تكون وسائلهم التي يستخدمونها للتكيف وسائل لا شعورية في ناحية منها فقط ولا يبين عنكم أننا مادمنّا على المسرح ، فإتّنا نكون على اتصال لا ينقطع ببعضنا البعض ، ولذلك فإن تكيف الواحد منا بالآخر لا بد أن يكون متصلاً ، فإذا عرفتم هذا تفكروا فيما يتطوّر عليه ذلك من أفعال وحركات وأحزروا كم تتضمن هذه الأفعال والحركات من لحظات لا شعورية !

وبعد لحظة صمت استطرد المدير قائلاً :

إن عقلنا الباطن لا يتجلى إلا عندما نكون مهتمين بتبادل متصل للأفكار والمشاعر ووسائل التكيف فحسب ، بل هو يخفّ لتجدتنا في أوقات أخرى كذلك . ودعونا نخبر ذلك في أنفسنا . ومن أجل هذا فأنا أقترح ألا تتكلموا عن أى شيء ، وألا تفعلوا شيئاً لمدة خمس دقائق .

وبعد هذه الفترة من الصمت أخذ تورسوف يسأل كل طالب عما دار داخل نفسه ، وفي أى شيء كان يفكر ، وماذا كان شعوره في أثناء تلك الفترة ؟

وقد قال أحدهم : إنه لسبب ما ذكر فجأة دواءه .

وعند ذلك يسأله تورسوف : وما علاقة ذلك بدرسنا ؟ .

ويجيبه الزميل : لا علاقة إطلاقاً .

فأردف المدير قائلاً : ربما شعرت بأنم قد كرك ذلك بالدواء ؟ .

— لا ، لم أكن أستشعر أى ألم .

— كيف طرأت مثل هذه الفكرة إلى ذهنك ؟ .

فلم يجز الزميل جواباً .

وكانت إحدى الفتيات تفكر في مقص .

فسألها تورتسوف : وأى علاقة بين المقص وبين ما نحن بصدده ؟ .

وتجيبه الفتاة : لا تخطر ببال أية علاقة بينهما .

ويسألها المدير : ربما لاحظت عيباً ما في ثوبك وقررت إصلاحه فجعلك ذلك تفكرين في المقص ؟

— كلا فإن ثيابي على مايرام . ولكنني تركت مقصي في صندوق مع بعض الأشرطة ، ووضعت الصندوق في حقيبة ملابس ثم أغلقها . لقد خطر ذلك بذهني فجأة . وآمل ألا أنسى المكان الذي وضعت فيه .

— إذن فقد فكرت في المقص أولاً وبعدئذ أخذت تعملين فكرك في البحث عن أسباب حدوث ذلك ؟

— نعم ، لقد فكرت في المقص أولاً بالفعل .

— ولكنك ما زلت لا تعرفين من أين جاءت الفكرة ؛
نفي به ؟ .

ثم استأف تورتسوف بحثه فوجد أن فاسيل كان يفكر — في أثناء فترة الصمت — في ثمرة أناناس ، وخطر له أن سطحها المدرج وأوراقها اللدنية تجعلها جد شبيهة بأنواع معينة من النخيل . وهنا يسأله :

— ما الذي جعل ثمرة الأناناس تبرز في ذهنك ؟ هل أكلت أناناساً من وقت قريب ؟

— لا .

— من أين جثم جميعاً إذن بمثل هذه الأفكار عن الأدوية والمقصلات والأناناس ؟

وعندما اعترفتا بأننا لا نعرف لذلك سبباً قال المدير :
جميع هذه الأشياء تخرج من العقل الباطن . إنها كالشهب .

وبعد فترة من التأمل التفت إلى فاسيلي وقال :

لست أنهم حتى الآن لم كنت لا تفنأ تتلوى فيتخذ جسدك أوضاعاً غريبة ،
عندما كنت تمحدثنا عن ثمرة الأناناس وعن شجر النخيل ، إن تلك الأوضاع
لم تضاف شيئاً إلى قصتك عن ثمرة الأناناس وعن النخلة ، بل كانت تعبر عن
شيء آخر . فها هو ؟ ما الذى كان وراء ما بدا فى عينيك من تعبير مفرق فى التأمل ،
وراء التجهم الذى كان يعترى وجهك ؟ وماذا كانت تعنى تلك الصورة التى
رسمتها فى الهواء بأصابعك ؟ ولماذا نظرت إلينا جميعاً الواحد تلو الآخر
بطريقة ذات مغزى ثم مررت كنفيك ؟ ما علاقة كل هذا بثمرة الأناناس ؟
ويسأله فاسيلي : أتبنى أننى كنت أصنع كل هذه الأشياء .

— بالتأكيد . وأريد — أن أعرف ما الذى كنت ترى إليه .

وهنا يقول فاسيلي : لا بد أننى كنت أرى إلى التعبير عن الدهشة .

— الدهشة ؟ من معجزات الطبيعة ؟

— ربما .

— إذن فقد كانت تلك هى طرق التكيف بالفكرة التى أوحى

بها عقلك ؟

ولكن فاسيلي ظل صامتا .

وعند ذلك يسأله تور تيسوف : أيمكن أن يوحى عقلك . وهو عقل
ذكى حقاً ، بمثل هذه السخافات ؟ أم أن مشاعرك هى التى أوحى بهذا ؟ إن
كان هذا هو الذى حدث تكون قد أعطيت صورة خارجية مادية للأوحى
به عقلك الباطن . إنك تكون فى كلتا الحالتين — أى عندما خاطرت ببالك
فكرة ثمرة الأناناس ، وعندما لامعت بين نفسك وبين تلك الفكرة — قد
مررت خلال تلك المنطقة المجهولة : منطقة العقل الباطن .

قد يؤدى هذا العامل أو ذاك من العوامل المنبهة إلى ظهور فكرة فى دهنك
وفى هذه اللحظة تعبر تلك الفكرة العقل الباطن . وبعد هذا تأخذ أنت

في تأملها والتفكير فيها . وبعد مرور فترة من الزمن . أى بعد أن تتخذ كل من الفكرة وخواطرك عنها صورة مادية ملموسة . إذا بك تمر ثانية ولفترة من الزمن متناهية الصغر ، خلال العقل الباطن ، وفي كل مرة تفعل فيها ذلك تكتسب تكيفاتك ، كلها أو جزء منها ، شيئاً جوهرياً من العقل الباطن .

وفي كل عملية من عمليات الاتصال المتبادل التي تتضمن بالضرورة صوراً للتكيف ، يقوم كل من العقل الباطن والبدية — أعني البصيرة — بدور كبير ، إن لم يكن بالبور الرئيسى ، إن للعقل الباطن والبدية في المسرح أهمية بالغة جليلة الأثر .

لست أدري ماذا يقول العلم في هذا الموضوع . ولا يسعني هنا إلا أن أشرككم غيب فيما أشعر به وفيما لاحظته في نفسى أنا بالذات ، وأستطيع الآن أن أؤكد ، بعد البحث الطويل ، أتى لا أجد في الحياة العادية أى تكيف يتم بالطرق الواعية ، دون أن يكون فيه عنصر من العقل الباطن مها بلغت ضالته . في حين أتى أجد على المسرح ، وحيث يتوقع المرء أن تتغلب صورة التكيف البدئية الصادرة عن العقل الباطن ، صوراً للتكيف تتم في نطاق العقل الواعى تماماً . وهذه هي القوالب التمثيلية المألوفة وبالأحرى الكليشيات التي يأخذ بها الممثلون . وتجدها في جميع الأدوار التي بليت عن فرط مامثلك . أن كل إشارة أو إيماءة في هذه القوالب هي إشارات واعية . وبالأحرى ، متكلفة تكلفاً شديداً ، ولا صلة لها بالاشعور .

فسألته : وإذن فهل لنا أن نخلص من ذلك إلى أنك غير راغب في قبول أى صورة من صور التكيف الواعى على المسرح ؟

— أنا لا أقبل تلك الصورة التي ذكرتها الآن ولم تعد سوى قوالب مجروحة . ومع ذلك فيجب أن أقر بأنى أدرك ما لبعض صور التكيف من طابع واع عندما توحى بها مصادر خارجية . كالخروج أو الممثلين الآخرين أو الأصدقاء الذين يتقدمون بنصيحة طلبت إليهم أو لم تطلب . ومثل هذه

الصور من التكيف ينبغي استخدامها بمنتهى الحذر والحكمة .

لا تقبلوها أبداً في الصورة التي تقدم بها لكم . ولا تسمحوا لأنفسكم بالاكتهاف بتقليدها . بل يجب أن تعدلونها بما يلائم حاجاتكم بحيث تصبح صادرة عنكم أنتم ، وجزءاً منكم غير غريب عنكم . وتحقيق هذا يقتضى القيام بمجهود كبير ينطوى على مجموعة جديدة كاملة من الظروف والمنهات المعينة .

ينبغي أن تسلكوا في سبيل ذلك نفس الطريق التي يسلكها مثل يرى في الحياة الواقعية خاصية معينة يرغب في إدماجها في أحد الأدوار . فإذا هو اكتفى بمجرد تقليدها وقع في خطأ التمثيل السطحي المألوف .

فسالته : وماهى أنماط التكيف الأخرى ؟

فاجاب تورسوف : التكيفات الآلية أو الحركية .

— أنعنى ... القوالب (الكليشيات) ؟

— لا . لست أقصد تلك القوالب التي ينبغي القضاء عليها . أما صور التكيف الحركية وهى الصور التي تقوم على العقل الباطن والعقل الواعى التي تقوم على هذين معا فإنها ضروب من التكيف الإنسانى السوى الطبيعى لا تلبث أن تصبح بمرور الزمن ذات طابع آلى صرف

ولأضرب لك مثلاً : لنفرض أنك تستخدم ، فى أثناء قيامك بدور من أدوار الطرز . أو ما يسمونها أدوار التيات Character Parts ، صوراً إنسانية حقيقية من صور التكيف فى علاقاتك مع الآخرين على المسرح . ومع ذلك فإن جزءاً كبيراً من تلك الصور ينبثق من الشخصية التي تصورهما ولا يستمد جذوره منك مباشرة . وتلك الصور الإضافية تظهر من تلقاء نفسها ، وبطريقة لا شعورية ولا اختيار لك فيها . بيد أن المخرج يلفت نظرك إليها ومن ثمة تشعر بوجودها ، ثم لا تلبث هذه الصور أن تصبح صوراً شعورية معتادة بحيث تنمو فى صميم الشخصية التي تمثلها وتصبح جزءاً منها .

وذلك في كل مرة تعيش فيها في الدور . وهكذا تصبح صور التكيف الإضافية هذه أفعالا حركية آخر الأمر .

وهنا يسأله أحدكم : فهي إذن قوالب جامدة ونسخ مشفوفة — كليشيهات ؟ — كلا . ولأعد إلى ذكر ماقلته من قبل من أن التمثيل الذي يجرى في إطار القوالب الجامدة تمثيل تقليدي زائف وخطو من الحياة ، تمثيل يقوم على الطرق المسرحية المألوفة البالية ، وهو لا ينقل مشاعر ولا أفكاراً ولا أى صور من تلك التي يتميز بها البشر . أما أساليب التكيف الحركية فهي ، على العكس ، أساليب كانت تقوم على البنية أصلاً . ولكنها أصبحت آلية دون تضحية بصفاتها الطبيعية ، إنها تقيض القوالب الجامدة . وذلك لأنها تظل دائماً أساليب حية وإنسانية .

- ٤ -

قال لنا المدير اليوم وهو يدخل الفصل : الخطوة التالية هي البحث عن الوسائل الفنية التي أستخدمها لا ابتعات صور التكيف وحزها إلى العمل . وشرع بعد هذا في إعداد برنامج للعمل في أثناء الدرس وقال : سأبدأ بوسائل التكيف البدئية — أعني الوسائل التي هي من أعمال البديهة أو البصيرة .

ليس ثمة طريق للاتصال المباشر بالعقل الباطن ولذلك فإننا نستخدم مختلف المنهات والحوافز التي تجعل الممثل يعيش في دوره .. وهذا بدوره يؤدي حتماً إلى خلق الاتصال المتبادل وصور التكيف الشعورية أو اللاشعورية . وذلك هو الطريق غير المباشر .

ولعلكم تسألون : أى شيء آخر يمكننا تحقيقه في تلك المنطقة التي لا يستطيع عقلنا الواعي النفاذ إليها ؟ إننا نمتنع عن التدخل فيما يخص الطبيعة

وتجنب مخالفة قوانينها . وكلما استطعنا أن نجعل أنفسنا في حالة طبيعية ، حالة استرخاء تام ، فإن فيضنا من الخلق يتدفق في أعماقنا . يكون قينا بأن يهر متفرجين بلا لآله الساطع .

وتختلف الأحوال عند النظر في صور التكيف شبه الشعورية . وهنا نستطيع أن نفيد بعض الفائدة من منهجنا الفني النفسى . وأقول بعض الفائدة لأن إمكانياتنا محدودة حتى في هذه الناحية .

ولدى اقترح على واحد أظنى أستطيع أن أشرحه بطريقة أفضل وذلك بمثل موضحة . هل تذكر كيف أعرتنى سونيا بعدم تكليفها القيام بالتمرين ؟ وكيف كانت تعيد الكلمات نفسها مراراً وتكراراً ، مستخدمة صوراً كثيرة مختلفة من صور التكيف ؟ أريد منكم أن تقوموا بنفس الشيء . باعتبار ذلك نوعاً من التمرين . ولكن دون أن تستخدموا نفس صور التكيف التى استخدمتها سونيا . إذ أن هذه الصور قد فقدت فاعليتها أريد منكم أن تتروا على صور جديدة ، سواء كانت هذه الصور شعورية أو لاشعورية ، لتحل محلها .

وهنا أعدنا ما كنا نقوم به في الماضى إجمالاً .

وعندما عاب علينا تور وسوف هذه الرتبة التى وقعنا فيها ، اعتزنا بأننا لانعرف المادة التى يجب استخدامها كأساس لخلق تكيفات جديدة .

وبدلاً من أن يرد علينا التفت إلى وقال :

أنت تكتب بطريقة الاختزال ، فأكتب ما سأمليه عليك :

الهدوء ، جيشان النفس ، رغاء البال ، السخرية ، الهزء ، الرغبة في التشاجر ، التأنيب ، الهوى ، الازدراء ، اليأس ، التهديد ، الهجة ، الطيبة ، الشك . المحشة . الترقب . الدينونة .

واستمر في ذكر كل هذه الحالات والميول والافعال النفسية وكثير غيرها ثم قال لسونيا :

ضعي إصبعك على أى كلمة في تلك القائمة . ثم استخدمها — أيا كانت — كأساس لصورة جديدة من صور التكيف .

فصدعت سونيا بالأمر ، وكانت الكلمة التي وقع عليها إصبعها هي :
الطيبة .

وقال لها المدير : والآن استخدمي ألوانا جديدة من التكيف بدلا من الألوان القديمة .

وقد وفقت سونيا إلى العثور على النعمة الصحيحة والدوافع المناسبة ، بيد أن دليو ، استطاع أن يتفوق عليها في ذلك المجال ، إذ كان صوته المدوى عظيم التأثير في النفوس ، وكان وجهه السمين وجسده البدين يفيضان طيبة .

وضحكنا جميعا .

فسألنا تورسوف قائلا : هل يكفيكم هذا دليلا على جدوى إدخال عناصر جديدة على مشكلة قديمة ؟

ثم وضعت سونيا إصبعها على كلمة أخرى في القائمة . هي كلمة الرغبة في الانتشاجر ، وشرعت في العمل بمقدرة نائية حقة على مضايقة الغير . وفي هذه المرة تفوق عليها جريشا ، فما من شخص يستطيع أن يباريه في المقدرة على إصراره على رأيه وهو يجادل غيره .

وقال تورسوف بلهجة تم عن الرضا : «وها قد رأيتم دليلا جديداً على جدوى طريقي» . ثم شرع يجرى تمارين متشابهة مع جميع الطلبة الآخرين .

ضعوا أى خصائص أو حالات نفسية إنسانية أخرى تختارونها فى تلك القائمة، تجدها كلها ذات فائدة من حيث إمدادكم بألوان وظلال جديدة لكل تبادل للأفكار والمشارع تقريباً . كما أن صور التباين الصارخة وعنصر المفاجأة مفيدة هى الأخرى .

إن هذه الطريقة ذات فاعلية بالغة فى المواقف الدرامية والتراجيدية : فلكى تقوى التأثير ، فى موقف تراجيدى بنوع خاص ، يمكنك أن تضحك فجأة كما لو كنت تقول : « إن الطريقة التى يتعقبنى بها القدر لا يمكن وصفها إلا بأنها طريقة مضحكة .. أو إتنى فى مثل هذا اليأس لا يسعنى أن أبكى ؛ إنما لا أستطيع إلا أن أضحك ، .

وما عليك إلا أن تفكر فيما هو مطلوب من جهازك الوجهى والصوتى والجسدى إذا كان له أن يستجيب لأدق ألوان هذه المظاهر التى يجيش بها العقل الباطن . فكر فيما هو مطلوب منك من مرونة فى التعبير . ومن حساسية مرفهة ، ومرونة وسيطرة وتمكن ؛ إن مقدرتك على التعبير بوصفك فنانا تجتاز هنا اختباراً قاسياً من حيث ما يجب عليك أن تحققه من تكيفات فى أثناء اتصالك بالمثلين الآخرين على المسرح . ولهذا السبب وجب ان تعنى بإعداد جسمك ووجهك وصوتك الإعداد المناسب . وأنا أشير إلى هذا الآن إشارة عابرة فقط؛ ولأنى آمل أن يجعلك هذا أكثر شعوراً بضرورة التمرينات الصوتية . وسيأتى الوقت الذى نبحث فيه بطريقة أكثر استفاضة مسألة إتمام خصائص التعبير الخارجية .

ولم يكد الدرس ينتهى وينهى تورسوف للرحيل ؛ حتى ارتفع الستار ، فرأينا حجرة جلوس ماريا وهى مزدانة تماماً . وعندما صعدنا إلى خشبة المسرح لتتفقد الحجرة وجدنا لافتات على الحائط كتب عليها الآتى :

١ — الضبط الداخلى لسرعة الإيقاع .

٢ — التصوير الداخلى للشخصية .

٣ - السيطرة والصقل .

٤ - التزام قواعد أخلاقية وأخذ النفس بنظام معين في أثناء العمل الإبداعي . . .

٥ - الجاذبية المسرحية

٦ - المنطق والترابط

وقالت تورسوف: يوجد حولنا هنا كثير من اللافات ؛ بيد أن ملاحظاتي عليها يجب أن تكون قصيرة في الوقت الحاضر ؛ توجد في عملية الخلق أو الإبداع عناصر ضرورية كثيرة لم تفرزها بعد لنستخلص أحسنها . ومشكلتي هي ما يأتي : كيف يمكنني أن أتكلم عن عناصر الخلق هذه دون أن أحيد عن منهج المعتاد الذي يتلخص في البدء بأن أجعلكم تشعرون بما تدرسون عن طريق المثل العملي الحى ؛ وأن أصل بكم بعد ذلك إلى النظريات ؛ كيف يمكنني أن أناقشكم اليوم في موضوع ضبط سرعة الإيقاع الداخلى غير المرئى أو التصوير الداخلى غير المرئى للشخصية ؛ وأى مثل أستطيع أن أضربه لنكم لإيضاح شروحي إيضاحاً عملياً .

يبدولى أن من الأسهل الانتظار إلى أن تنتهى من البحث في الإيقاع الخارجى وفى التصوير الخارجى للشخصية ؛ لأن بإمكانكم تصوير هذين بأفعال جسمانية كما يمكنكم أن تحسوا بهما إحساساً داخلياً فى الوقت نفسه .

وكذلك كيف يمكنني أن أتكلم بوضوح عن السيطرة وليس بين أيديكم مسرحية أو دور يتطلب منكم سيطرة مستمرة فى أثناء عرضه والقيام بتمثيله ؛ وأعود فأعذر بالعذر نفسه ، حين لا أستطيع أن أتكلم عن الصقل وليس لدينا تىء نصقله .

ولاجدوى كذلك الآن من البحث فى الأصول الأخلاقية الواجب اتباعها فى الفن أو فى النظام على المسرح فى أثناء العمل الإبداعي ، فى حين

أن معظمكم لم يقف قط على خشبة المسرح إلا وهو يؤدي الاختبار .

وأخيراً ما الذى أستطيع أن أقوله عن الجاذبية ، فى حين أنكم لم تتمرسوا قط بسيطرتها وتأثيرها على جمهور يتكون من آلاف المتفرجين؟

أما المنطق والترابط فهما كل ما تبقى فى القائمة . ويبدو أننى تكلمت فى هذا الموضوع كثيراً وبإفازة ، وكان برنامجنا كله مشعباً بالحديث عنهما وسيبقى كذلك .

وهنا سألت: فى دهشة : متى حدثتنا فى هذا الموضوع .

وعند ذلك صاح توريسوف : وقد استولت الدهشة عليه بدوره ماذا تعنى بقولك متى ؟ لقد تكلمت عنه فى كل مناسبة ممكنة ، ونوهت بأهميته فى أثناء دراستنا للفروض السحرية والظروف القائمة ، وبالأحرى الظروف التى تمثل فى ظلها ، وعندما كنتم تقومون بتأريين عن الحركة الجسمانية وبخاصة فى أثناء تقرير موضوعات لتكريز الانتباه ، واختيار أهداف مستمدة من الوحدات . لقد كنت فى كل خطوة أصر على اتباع أشد أنواع المنطق صرامة فى عملكم .

أما ما تبقى من قول فى هذا الموضوع فسيجد مكانه الملائم من وقت لآخر ونحن نسير بعملنا قدماً ، ولذلك فلن أقول شيئاً خاصاً الآن . وإنى أخشى أن أفضل فى الواقع ؛ أخشى أن أنزلق إلى الفلسفة وأن أجد عن سبيل الشرح العملى .

وهذا هو السبب فى أننى اكتفيت بذكر هذه العناصر المختلفة ، حتى أجمل القائمة كاملة . وسنعود إليها فى الوقت المناسب لكن نطرحها على بساط البحث بطريقة عملية ، وسوف تتمكن فى النهاية من استخلاص نظريات من هيك البحث .

وبذا نكون قد وصلنا — مؤقتا — إلى نهاية دراستنا للعناصر الداخلية اللازمة لعملية الخلق عند الممثل ، وسأضيف فقط أن العناصر التي ذكرتها اليوم تساوى العناصر التي درسناها من قبل بتفصيل أكبر من حيث كونها مهمة وضرورية في إيجاد الحالة النفسية الداخلية الصحيحة .

الباب الثاني عشر

القوى المحركة الداخلية

- ١ -

— والآن وقد طرحنا على بساط البحث جميع « عناصر » طريقة الأداء النفسية الفنية ومناهجها ، نستطيع أن نقول أن أدواتنا الداخلية على استعداد للقيام بعملها ، وكل ما نحتاجه هو موسيقار قد يعزف عليها ، فمن عسى أن يكون هذا الأستاذ ؟

وقد بادر عدد كبير من الطلبة بقولهم : « نحن » .

— ومن عسى أن يكون « نحن » هؤلاء ؟ أين يوجد ذلك الشيء الخفي المدعو « نحن » ؟

وهنا أخذنا نورد قائمة بأسماء القوى الإبداعية المختلفة .

« خيالنا ، اقتباهنا ، مشاعرنا ،

وقد هتف قائلاً قائلاً : « المشاعر . إنها أهم عنصر يلزمنا » .

ويجيبه المدير : « إني أوافقك . أشعر بدورك ، وعندئذ تنسق في الحال جميع أوتارك الداخلية ، ويبدأ كل جهازك الجسماني في العمل . وبهذا نكون قد وجدنا أول وأهم أساتذتنا - أعني الشعور .

ثم أضاف قائلاً : ولكن ليس الشعور لسوء الحظ طيعاً أو على استعداد لتلقي الأوامر . وبما أنك لا تستطيع أن تبدأ عملك ، مالم يتصادف أن تعمل مشاعرك من تلقاء ذاتها ، فمن الضروري أن تلجأ إلى أستاذ آخر ، فمن عسى أن يكن هذا الأستاذ ؟

ويقول له فانيا في لهجة جازمة : « الخيال ، .

ويجيبه المدير : حسن جداً . تخيل شيئاً ما إذن . ودعني أشاهد جهازك
الخلق وقد بدأ يعمل .

— وما الذى يمكن أن أتخيله ؟ .

— وكيف لي أن أعرف ؟

— يجب أن يكون لدى هدف ما ، اقتراض ما . . .

— ومن أين يمكنك الحصول عليهما ؟

وهنا يقول جريشا : من الممكن أن يوحى بهما عقل .

— إذن فالعقل هو الأستاذ الثانى الذى نبحث عنه ، إنه يبدأ الخلق
أو الإبداع وهو الذى يوجهه .

وعند ذلك وجهت السؤال التالى : هل الخيال عاجز عن أن يكون
أستاذاً ؟

ويجيبني : تستطيع أن ترى بنفسك أنه يفتقر إلى توجيه .

ويسأله فانيا : وما رأيك فى الاتباه ؟

ويجيبني بقوله : دعونا ندرسه . وما هى وظائفه ؟

وعند ذلك يدلى الطلبة بإجابات مختلفة من بينها : إنه يسهل عمل الشاعر ،
والعقل والخيال والإرادة .

وأضفت أنا . إن الاتباه يشبه عاكساً ضوئياً . إنه يلقى أشعته على
موضوع ما يقع عليه الاختيار ، ويشير اهتمام أفكارنا ومشاعرنا ورغباتنا به .

وهنا يتسائل المدير : وأى شيء فينا يدلنا على الموضوع ؟

فيقول بعضنا العقل .

ويقول البعض الخيال .

ويقول آخرون : الظروف القائمة .

ويقول غير هؤلاء وهؤلاء : الأهداف .

وعند ذلك يقول المدير : في هذه الحالة تختار كل هذه العناصر الموضوع وتشرع في العمل في حين أن الانتباه يجب أن يقتصر عمله على القيام بدور مساعد .

وهنا أقول متابعاً : إذا لم يكن الانتباه واحداً من الأساتذة ، فإذا عساه أن يكون ؟

وبدلاً من أن يدلي تورتسوف بإجابة مباشرة أقترح علينا أن نصعد إلى خشبة المسرح ونقوم بممثل التمرين الذي كنا قد سمنناه أشد السام ، تمرين الرجل المجنون .

وقد صحت الطلبة في البداية « ونظر كل منهم إلى الآخر ، وهم يحاولون أن يحملوا أنفسهم على القيام ، - أخيراً نهضنا الواحد منا تلو الآخر واتجهنا ببطء إلى المسرح . ولكن تورتسوف استوقفنا ليقول :

أنا مسرور لأنكم سيطرتم على أنفسكم ولكن على الرغم من أنكم أبديتُم الدليل عن قوة الإرادة في تصرفاتكم فإن هذا لا يكفي للوفاء بفرضي إذ يجب على أن أوقف فيكم شيئاً أكثر حيوية ، أكثر حماساً ، نوعاً من الرغبة الفنية . . . أريد أن أراكم متلهفين على الذهاب إلى المسرح ، ممثلين نشاطاً وحركة .

وهنا انفضح جريشاً يقول : لن نحصل منا على ذلك أبداً بهذا التمرين القديم . . .

ويجيبه تورتسوف في عزم : ومع ذلك فسأحاول .

هل لاحظتم أنكم بينما كنتم تتوقعون أن يدخل المجنون الهارب عنوة من الباب الأمامي إذا به يتسلل في الواقع عن طريق السلام الخلفية وقرع الباب الخلفي بعنف ؟ فلنفرض أن ذلك الباب هزيل البنيان ، وأنه ينهار فما الذي تفعلونه في هذه الظروف الجديدة - قررُوا !

فانهلك الطلبة في التفكير ، وتركز انتباههم جميعاً ، وهم يتدبرون مشكلتهم ويفكرون في إيجاد حل لها ، إنهم مطالبون بإقامة مناورات جديدة تحول دون دخول هذا المجنون .

وبعد ذلك اندفعنا إلى المسرح ، ودبت الحركة في أرجائه . وكان هذا أشبه جداً بالأيام الأولى من عامنا الدراسي ، وذلك عندما كنا نقوم بأداء هذا التمرين نفسه لأول مرة .

ولخص تورسوف الموضوع على النحو الآتي :

عندما اقترحت أن تمثلوا هذا التمرين ، حاولتم أن تحملوا أنفسكم على القيام به ، ضد رغباتكم ، ولكنكم لم تتمكنوا من إجبار أنفسكم على الرضا عنه أو على ما يفرمكم بمثيله .

وبعد ذلك أضفت اقراضاً جديداً ، وعلى أساس ذلك الاقراض خلقت لآلئفسكم هدفاً جديداً أو رغبة جديدة ، وكانت هذه الرغبة أو الرغبات الجديدة ذات طابع دقي ، ومن ثمة أشاعت الحماسة في العمل . والآن أخبروني من هو الأستاذ الذي يقوم بالعزف على آلة الإبداع ؟ وأجمع الطلبة على إجابة واحدة هي : « أنت » .

وهنا يقول تورسوف بصحفاً : بل كان عقلي هو ذلك الأستاذ إذا توخينا الدقة ، بيد أن عقلكم يستطيع أن يقوم بالشئ نفسه فيكون قوة محركة في حياتكم النفسية وذلك في عمليات الخلق التي تقومون بها . وإذا قد أثبتنا أن الأستاذ الثاني هو العقل أو الفكر ، فهل ثمة أستاذ ثالث ؟

وهل يمكن أن يكون هذا الأستاذ الثالث هو الإحساس بالصدق وإيماننا به ؟ إذا صح ذلك فإنه يمكن أن تؤمن بشئ ما ، لكي تهض جميع قوائنا الخالقة إلى العمل .

ويسأله أحدهم : أن تؤمن بماذا ؟ .
فيجيبه المدير : وكيف لي أن أعرف ؟ هذا شأنكم أتم .
ويستدرك بول قائلاً : يجب أولاً أن نخلق حياة لروح إنسانى فى الدور
وعند ذلك نستطيع أن تؤمن بذلك .

ويسأله المدير : وعلى ذلك فإن إحساسنا بالصدق ليس هو الأستاذ الذى
نبحث عنه . فهل يمكن أن نجد فى الاتصال الوجدانى أو فى التكيف ؟
فقال بول : إذا أردنا أن نحقق الاتصال الوجدانى فيما بيننا ، فيجب أن
تكون لدينا أفكار ومشاعر متبادلة .

جد صحيح ؟ .

ويسام قائلاً فى النقاش بقوله : إنها الوحدات والأهداف .
فقال تورسوف شارحاً : ليس ذلك عنصراً . إنه لا يمثل إلا منهجاً فنياً
فقط لانبعاث الرغبات والآمال الداخلية الحية . وإذا استطاعت تلك الأشواق
تحريك جهازكم الخالق إلى العمل وتوجيه روحياً فإن . . .
فهتفنا جميعاً فى نفس واحد : إنها تستطيع بالتأكيد .
فى هذه الحالة نكون قد عثرنا على أستاذنا الثالث ، ألا وهو : الإرادة ،
وعلى هذا يكون لدينا ثلاثة محركات دافعة فى حياتنا النفسية — ثلاثة أساتذة
يعزفون على أوتار أرواحنا .

ولم يعدم جريشا ، على عادته ، أن يبدى اعتراضاً : لقد ذهب إلى أنه لم
يحدث حتى تلك اللحظة تنويه بالدور الذى يقوم به العقل والإرادة ، فى العمل
الإبداعى فى حين أننا استمعنا إلى الكثير عن « الشعور » .

ويسأله المدير : هل تعنى أنه كان ينبغي أن أخوض فى نفس التفاصيل
فما يتعلق بكل قوة من القوى المحركة الثلاث ؟ .

ويجيبه جريشا : كلا بالطبع ، ولماذا تقول « نفس » التفاصيل ؟
— وكيف يمكن أن يكون الأمر مختلفاً ؟ بما أن هذه القوى الثلاث تشكل

نألوها مهيمنة ، ترتبط أجزاؤه وتتشابك تشابكا لا انفصام له ، فإن ما نقوله عن إحداها يقال عن الآخرين بالضرورة . هل كنت تريد أن تستمع إلى تكرار كهذا؟ افترض أنني أناقش معكم هذه الأهداف الإبداعية ، وكيف نقسمها ونختارها ونسميها ، أفلا تشترك المشاعر في هذا العمل ؟

وقد وافق الطلبة قائلين : إننا نشترك بالطبع .

ويسألهم تورسوف : وهل تكون الإرادة ، غائبة ؟

ونجيبه : لا ، إن لها علاقة مباشرة بالمشكلة .

— إذن فقد كان يجب على أن أقول نفس الشيء تقريباً مرتين .

والآن ما قولكم عن « العقل » ؟

ونقول : إنه يشترك في كل من تقسيم الأهداف وتسميتها .

— وإذن فقد كان ينبغي أن أكرر نفس ما قلته للمرة الثالثة .

خليق بكم أن تحمدوا لي عافيتي على اصطباركم وتوفيري لوقتكم . ومع ذلك فثمة شيء من الحق ، وإن كان ضئيلاً جداً ، يمكن أن يبرر اعتراض جريشا .

إني أعترف فعلاً بأنني أميل إلى الناحية العاطفية في العمل الإبداعي ، وأنا أعمل ذلك متعمداً لأننا نميل أكبر الميل إلى إغفال الفعور .

إن لدينا بوجه عام عدداً كبيراً جداً من الممثلين الذين يعتمدون في فهمهم على عقولهم ، ومسرحيات عاطفية قوية أخرجت على أصول عقلية أكثر مما ينبغي . ويندر جداً أن نشاهد أعمالاً إبداعية عاطفية حية وصادقة .

إن سلطان هذه القوى المحركة يزداد عن طريق نشاطها المشترك المتبادل

فكل منها تسند الأخرى وتحمها ، وترتب على ذلك أنها تعمل دائما في وقت واحد وفي اتصال وثيق . وعندما نشرك عقولنا في العمل فإننا نحرك- في الوقت نفسه- إرادتنا ومشاعرنا ، ونحن لانستطيع الحاق والإبداع في حرية وانطلاق إلا عندما تتعاون هذه القوى فيما بينها في قالف وانسجام .

وعندما يؤدي فنان أصيل نجوى هاملت : « وجود أو لا وجود » ، فإننا تسائل : هل يعرض علينا مجرد عرض - أفكار المؤلف وينفذ المهمة التي أشار بها المخرج لحسب ؟ كلا ، إنه يضع في تلك الآيات الكثير من تصوره الخاص للحياة .

إن مثل هذا الفنان لا يتكلم بلسان «هاملت» خيالي ، بل هو يتكلم بصفته الشخصية باعتباره إنسانا وضع في الظروف التي تخلفها المسرحية . إن أفكار المؤلف ومشاعره وتصوراتهم ومنطقه تتحول إلى أفكار ومشاعر وتصورات ومنطق الممثل نفسه . ومن ثمة ، فلا يكون غرضه الوحيد هو أداء هذه الآيات بحيث تصبح «مفهومة» ، بل من الضروري بالنسبة له أن يشعر المتفرجون بعلاقته الداخلية بما يقول ، ويجب عليهم أن يتبعوا «إرادته» الإبداعية الشخصية ورغباته ونفسه . وتكون القوى المحركة لحياته النفسية متحدة في الفعل ، ومعتمدة الواحدة منها على الأخرى . وهذه القوى المركبة لها أهميتها البالغة بالنسبة لنا نحن الممثلين ، ونحن نرتكب خطأ جسيما إذا لم نستخدمها لتحقيق أهدافنا الفعلية . ومن ثم فنحن في حاجة إلى إقامة منهج فني ونفسي مناسب يكون أساسه الاستفادة من التأثير المتبادل بين عناصر هذا الثالوث المهيمن ، لا لكي نبث في تلك العناصر الحياة بواسطة الوسائل الطبيعية لحسب ، بل لكي نستخدمها لتحريك العناصر الإبداعية الأخرى أيضا .

وفي بعض الأحيان تعمل هذه القوى تلقائيا ، وبطريقة لا شعورية وفي مثل هذه الظروف المواتية يبنى أن نستسلم لتيار نشاطها . ولكن ماذا

يجب علينا أن نعمل عندما لا تستجيب تلك القوى ؟

نستطيع في مثل هذه الأحوال أن نتجه إلى إحدى قوى هذا الثالث ،
ولكن إتجاهنا إلى العقل مثلا ، لأنه يستجيب أكثر من غيره للأوامر ،
فيدرس الممثل الأفكار المتضمنة في سطور دوره . حتى يصل إلى تصور
معناها . وهذا التصور سوف يؤدي بدوره إلى رأى يتعلق بهذه السطور ،
ولسوف يؤثر هذا الرأى بالتالى على مشاعر المثل وإرادته .

وقد سبق أن رأينا تطبيقات عملية كثيرة تثبت هذه الحقيقة ، وتستطيعون
أن تعودوا بأذهانكم إلى بدايات تمرين المجنون : لقد قدم لنا العقل العقدة
(Plot) والظروف المحيطة بها ، وخلقت لنا هذه الظروف تصورا
للوواقع ، وقد أثر ذلك جميعه فى مشاعركم وإرادتكم وترتب على ذلك أنكم
قيمتم بممثل المشهد ببراعة وهذا مثل رابع للدور التى يقوم به « العقل » فى
البداية بعملية الخلق ، بيد أنه من الممكن معالجة مسرحية أو دور من ناحية
المشاعر إذا استجابات المواقف استجابة مباشرة وعندما تستجيب بالفعل على
هذا النحو ، تنظم الأمور بطبيعتها ، فيتأهب « التصور » للظهور وتبدى صور
منطقية ، ويعملان معا على تحريك « إرادتك » ،

ولكن عندما يرفض الشعور الاستجابة للإغراء ، فأى منه مباشر
يمكننا استخدامه ؟ إننا نجد المنبه المباشر للعقل فى الأفكار المأخوذة من
نص المسرحية ، أما بالنسبة للشعور فيجب أن نبحث عن وحدة الإيقاع
(السرعة النسبية الزمنية للإيقاع) (Tempo-Rhythm) الكامنة تحت
المواقف الداخلية ، والأفعال الخارجية الموجودة فى الدور .

ويستحيل على أن أناقش هذه المسألة الهامة الآن ، لأنه يجب أولا أن
يكون لديكم قدر معين من الاستعداد الذى يمكنكم من أن تفهموا بعمق
كافة الأشياء الهامة ذات الدلالة والتى لا غناء عنها — أضف إلى ذلك أننا
لا نستطيع أن نتنقل فى الحال إلى دراسة هذه المشكلة لأن ذلك يضطرنا إلى

أن تقفز قفزة كبيرة إلى الأمام ، ولأنه قد يمر قل الخطوات التدريجية لبرنامج علمنا وهذا هو السبب في أنني سأترك هذه النقطة وسأتناول بالبحث طريقة تنبيه ، الإرادة ، إلى العمل الإبداعي .

تميز الإرادة عن العقل ، الذي يتأثر بالفكر بصفة مباشرة ، وعن للمشاعر التي تستجيب فوراً لوحدة الإيقاع (السرعة النسبية الزمنية للإيقاع) في أنه ليس ثمة منه مباشر تستطيع به التأثير في الإرادة .

فقلت ، وماذا ترى عن الهدف ؟ ألا يؤثر ذلك في رغباتك الإبداعية وبالتالي في إرادتك ؟

إن ذلك يتوقف على نوع الهدف . فإذا لم يكن يتسم بمجاذبية خاصة فلن يكون له أي تأثير . وقد يلزم استخدام وسائل مصطنعة لشحذه وجعله حياً وجذاباً ومن ناحية أخرى فإن الهدف الجذاب يكون له بالفعل تأثير مباشر وفوري . إلا أن هذا التأثير لا يكون على الإرادة . بل تنصب جاذبيته على المواطنف ، فتجرف مشاعرك أولاً ، أما الرغبات فتلي ذلك . ولذلك فإن تأثير الهدف على إرادتك تأثير غير مباشر .

وهنا يقول جريشا متلهفا على إبراز ما تراهي له من تناقض ؛ ولكنك كنت تقول لنا : إن الإرادة والشعور لا يتفصلان فإذا أثر هدف على أحدهما فإنه يؤثر بالطبع على الآخر في نفس الوقت .

ويجيبه للدير بقوله : أنت على حق تماماً ، إن الإرادة والشعور كالإله «يانوس» ذي الوجهين ، ففي بعض الأحيان تكون الغلبة للشعور ، وفي أحيان أخرى ترجح كفة الإرادة أو الرغبة ، ونتيجة لذلك تؤثر بعض الأهداف على الإرادة أكثر مما تؤثر على الشعور ، بينما تعمل أهداف أخرى على تقوية المواطنف على حساب الرغبة . وسواء كان هذا أو ذاك وسواء تم التأثير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، فإن الهدف منه يمتاز وهو من العوامل التي تتلهف لاستخدامها .

وبعد لحظات قليلة استطرد تورسوف يقول :

والممثلون الذين ترجع كفة مشاعرهم على كفة أذغاتهم يملبون الناحية العاطفية بالطبع في أثناء تمثيلهم أدولراً من قبيل دور روميو أو عطيل ، والممثلون الذين تكون الإدارة أقوى خصائصهم قينون بأن يمثلوا ما كبث أو براند لأنهم بذلك يرزون الطموح أو التمسب والطراز الثالث يؤكد — من غير قصد — تأكيداً أكثر بما ينبغي ، النواحي الفكرية من دور كدور هاملت أو ناتان الحكيم .

ومن الضروري على أى حال ، ألا يسمح لأى من العناصر الثلاثة بأن يقضي على العنصرين الآخرين ، فإن ذلك يفسد التوازن والتناسق اللازم . وقتنا يعترف بهذه الطرز الثلاثة جميعاً ، وهذه القوى الثلاث تقوم كلها بأدوار رئيسية في عملها الإبداعى . والطراز الوحيد الذى نرفضه باعتباره أكثر جوداً وأكثر تقيداً عما ينبغي بالمقاييس العقلية هو ذلك الطراز الناجم عن التقدير المنطقي العقيم .

ويسود الصمت فترة ثم يختم تورسوف الدرس بالعبارة التالية :

أتم الآن أثرياء ، فتحت تصرفكم عدد عظيم من العناصر لاستخدامها في خلق حياة روح إنسانى في أى دور من الأدوار . وهذا عمل عظيم وإن أهتمكم .

الفصل الثالث عشر

الخط المتصل

- ١ -

قال لنا المدير في مستهل درسه الجديد : . . الآن . . لقد ضبطت أوتار آلاتكم الموسيقية الداخلية ، وأصبحت مستعدة للعزف .

تصوروا أننا قررنا إخراج مسرحية يقوم فيها كل منكم بدور رائع فاذا كان يمكن أن تفعلوا عند عودتكم إلى بيوتكم ، بعد القراءة الأولى لتلك المسرحية ؟

وهنا يندفع قائنا قائلا : نمثل .

أما ليو فيقول : إنه كان في هذه الحالة يحاول أن يتصور نفسه في دوره . وتقول ماريا : إنها كانت تذهب إلى ركن في مكان قصي وتحاول أن تستشعر دورها وتأثر به .

أما أنا فقد انبثت إلى أنني كنت أبداً بالاقراضات التي تتضمنها المسرحية ، وأضع نفسي فيها ، وأما بول فقد قال : إنه كان يقسم المسرحية إلى وحدات صغيرة .

وعند ذلك يقول المدير شارحاً : وبعبارة أخرى كنتم جميعاً تستخدمون قوائم الداخلية لتحسبوا روح الدور .

وسيتحتم عليكم أن تقرأوا المسرحية مرات عديدة ، إذ لا يستطيع

للممثل إلا فيما ندر من الأحوال ، أن يستوعب أهم ما في دور جدي في الحال ، وأن يتأثر به تأثراً بالغاً يمكنه من خلق روح الدور كله في دقيقة واحدة من دقائق الشعور ، إن ما يحدث في أغلب الأحيان هو أن عقله يدرك أولاً معنى النص إدراكاً جزئياً ، ثم تتأثر عواطفه تأثراً خفيفاً ، وتحرك فيه أشواقاً غامضة .

إن فهمه للغزى الداخلي لمسرحية ما يكون — بالضرورة — في أول الأمر فهماً عاماً أكثر مما ينبغي . وهو لا يصل عادة إلى أعماق المسرحية إلا بعد أن يدرسها بعناية ، وذلك بتتبع الخطوات التي اتخذها المؤلف عند كتابته لها .

فإذا لم تترك القراءة الأولى للنص انطباعاتاً — ذهنياً أو عاطفياً — فإذا ينبغي للممثل أن يفعل ؟

يجب عليه في هذه الحالة أن يقبل استنتاجات الآخرين وأن يذل جهداً أكبر للنفاذ إلى معنى النص . وعن طريق المثابة يمكنه أن يستخلص تصوراً غامضاً عن الدور ، يجب عليه بعد ذلك أن ينميه . وأخيراً فتجذب قواه المحركة الداخلية إلى العمل .

وإلى أن يصبح هدفه واضحاً فإن اتجاه نشاطه يظل غير واضح الصورة ولا يشعر من دوره إلا بلحظات فردية لا رابط بينها .

وليس مما يدعو إلى الدهشة أن يظهر تيار أفكاره ورغباته وعواطفه ثم يختفي في هذه الفترة ، ولو أننا رسمنا رسماً بيانياً لهذا التيار ، لكان خطه مفككاً ومتقطعاً . . . ولن يمكن أن يبرز هذا الخط البياني فيكون بالتدرج خطاً واحداً متصلًا إلا عندما يتبدى للممثل إلى فهم أعمق لدوره ، وإدراك تام لهدف الدور الأساسي ، وفي تلك اللحظة فقط يكون من حقنا أن نتحدث عن بداية العمل الإبداعي .

- ولماذا في تلك اللحظة بالذات ؟

وبدلاً من أن يجيب المدير على هذا السؤال الشرع يقوم - بذراعيه ورأسه وجسمه - بحركات لاصلة بينها . ثم سألنا :

هل يمكنكم أن تقولوا : إنني كنت أرقص ؟
فأجبنا بالنفي ، وعندئذ أخذ يؤدي - وهو لا يزال جالساً - سلسلة من الحركات التي تتسابق في انسجام الواحدة تلو الأخرى في تتابع متصل .
وسألنا : هل يمكن تكوين رقصة من تلك الحركات التي رأيتموها ؟
فوافقنا جميعاً على أن ذلك ممكن ، فأخذ يردد أنغاماً عديدة ، تاركين الواحدة منها والأخرى قرات من الصمت الطويل ، ثم سألنا :

هل هذه أغنية ؟

فأجبنا : لا .

- وهذه ؟ وأخذ ينشد لحناً حلوا رناناً

- نعم . .

وبعد ذلك أخذ يرسم بعض الخطوط التي كان يرسلها عفواً و لاصلة بينها على قطعة من الورق وسألنا عما إذا كان ذلك رسماً ، ولما أنكرنا أنه كذلك رسم عدداً قليلاً من الخطوط الطويلة الرشيقة المنحنية ، اعترفنا في الحال بأنها يمكن أن تدعى رسماً .

ثم سألنا : هل ترون أنه يجب أن يكون لدينا في كل فرد خط متصل ، هذا هو السبب في أنني أقول : إن العمل الإبداعي يبدأ عندما يصبح الخط وحدة متصلة .

وهنا يدترى جريشاً قائلاً : ولكن هل يمكن حقاً أن يوجد خط لا ينقطع أبداً سواء في الحياة الواقعية أو فوق خشبة المسرح ، وهذا أقل احتمالاً بكثير ؟

ويقول المدير موضحاً : من المحتمل أن يكون هذا الخط موجوداً ،
الكنه لا يوجد في إنسان عادي . إنه لا بد من وجود بعض لحظات التوقف
في الأصحاء من الناس . إن الأمر يبدو كذلك على الأقل ، إلا أن الشخص
من هؤلاء يظل حياً في أثناء لحظات التوقف هذه . إنه لا يموت ، ولذا فإن
خطاً من نوع ما ، يظل موجوداً ولا يتقطع .

فلنتفق عل أن الخط المستمر المعتاد هو خط توجد فيه بعض لحظات
التوقف الضرورية .

وقبيل نهاية الدرس قال المدير : إننا لاحتاج إلى خط واحد بل إلى خطوط
عدة لتصوير اتجاه مختلف ضروب نشاطنا الداخلية .

إذا انقطع الخط على المسرح ، فإن الممثل لا يعود يفهم ما يقال أو
ما يصنع ، ولا يعود يشعر بأى رغبات أو مشاعر . إن الممثل والدور
يعيشان من الناحية الإنسانية بواسطة هذه الخطوط المتصلة . وذلك هو ما يهب
الحياة والحركة للشيء الذي يقوم الممثل بأدائه . فإذا توقفت تلك الخطوط ،
توقفت الحياة ، وإذا دبت الحياة فيها من جديد استوفت الحياة . ولكن هذا
الموت وذلك البعث اللذين يتناوبان الدور بتلك الصورة المضطربة ليسا
شيئاً طبيعياً ولا مألوفاً ، إذ يجب أن يكون للدور وجوده المستمر وخط
المصل غير المتقطع .

لقد وجدنا في الدرس الأخير وجوب وجود خط متصل كامل في فننا
كما هو الحال في أى فن آخر ؛ فهل تحبون أن أبين لكم كيف يصنع
هذا الخط ؟

وقد هتفنا : مؤكد

فقال وهو يلتفت إلى ثانيا : إذن قل لي يا ثانيا : ماذا فعلت اليوم من لحظة استيقاظك إلى أن جئت هنا .

وهنا أخذ زميلنا النشيط ينذل جهوداً شاقة ليركز ذهنه في الإجابة على هذا السؤال ، ولكنه وجد من الصعب أن يوجه انتباهه إلى الماضي . وعند ذلك قدم إليه المدير هذه النصيحة لكي يعينه .

لكي تتذكر الماضي لا تحاول أن تتجه إلى الحاضر . بل لرجع من الحاضر إلى النقطة التي تود أن تصل إليها في الماضي . فمن الأسهل أن تعود إلى الخلف ، ولا سيما عندما يكون اهتمامك منصبا على الماضي .

ولما أبطأ على ثانيا فهم تلك الفكرة في التو ، خف المدير إلى مساعدته قائلا :

— أنت الآن هنا تتكلم معنا . فإذا فعلت قبل ذلك ؟

— غيرت ملابسى .

— تغيير ملابسك عملية قصيرة قائمة بذاتها ، وهي تحتوى على عناصر من كل الأنواع المختلفة : إنها تشكل ما يمكن أن نسميه خطأ قصيرا . وهناك العديد من هذه الخطوط في أى دور . فثلا :

ماذا كنت تفعل قبل أن تغير ملابسك ؟

— كنت ألعب السلاح وأقوم ببعض التمارين الرياضية .

— وقبل ذلك ؟

— دخلت سيجارة

— وقبل ذلك ؟

— كنت في درس الغناء .

وأخذ المدير يدفع فانيا إلى الوراء أكثر فأكثر حتى وصل إلى اللحظة التي استيقظ فيها من نومه ، ثم قال :

لقد جمعنا الآن طائفة متتابعة من الخطوط القصيرة ، أعنى من الأحداث التي مرت في حياتك منذ الصباح الباكر ، والتي انتهت بنا إلى اللحظة الحاضرة . وكلها أحداث كانت محفوظة في ذاكرتك . وأقترح ، لكي تثبتها ، أن تستعيد في ذهنك هذه الأحداث المتتابعة عدة مرات وبنفس النظام .

واقنع المدير بعد أن تم ذلك بأن فانيا لم يعد يشعر بتلك الساعات القليلة من الماضي القريب فحسب ، بل بأنه أفلح في تثبيتها في ذاكرته كذلك وهنا قال له :

والآن افعل الشيء نفسه ولكن بطريقة عكسية ، أى مبتدئاً من اللحظة التي فتحت فيها عينيك هذا الصباح .

وقد فعل فانيا ذلك أيضاً عدة مرات . حتى قال له المدير :
والآن قل لي إن كان هذا التمرين قد ترك في نفسك انطباعاً عقلياً أو عاطفياً
يمكن أن تعتبره . خطأ متصلاً ، نوعاً ما في « حياتك » اليوم ؟ هل هو كل متكامل تكون منه أفعال قائمة بذاتها ، ومشاعر وأفكار وأحاسيس قائمة بذاتها أيضاً ؟

ثم أردف قائلاً : إنني مقتنع أنك تفهم ، كيف تعيد بناء خط الماضي .
والآن يا كوستيا دعني أراك تفعل الشيء نفسه في المستقبل ، وذلك في النصف الباقي من اليوم .

وهنا سألت المدير : وكيف أعلم ماذا سيحدث لي في المستقبل القريب ؟
— ألسنت تعلم أن لديك مشاغل أخرى بعد هذا الدرس ، وأنتك ستذهب إلى بيتك وتتناول عشاءك ؟ ألا تنوى أن تفعل شيئاً هذا المساء ؟ أليس لديك زيارات تقوم بها ، أو مسرحية أو شريط سينمائي أو محاضرة ؟ أنك لا تعرف

أن نياتك ستحقق ولكنك تستطيع أن تفرض أنها ستحقق . ومن ثم فإنه يجب أن تكون لديك فكرة ما عما يمكن أن تقوم به في بقية اليوم . ألا تشعر بذلك الخط المتين ، وهو يمتد في المستقبل مثلاً بالعموم والمسئوليات وبالمباهج والأحزان ؟

إن في النظر إلى المستقبل نوعاً من الحركة ، وحيث توجد الحركة يبدأ خط .

فإذا ضمنت هذا الخط إلى الخط الماضي فإنك تخلق خطاً واحداً متكاملاً يتدفق من الماضي ، خلال الحاضر ، إلى المستقبل ، وذلك من لحظة استيقاظك في الصباح إلى أن تغمض عينيك في الليل . وهذه هي الطريقة التي تتصل بها الخطوط الصغيرة المتفرقة وتكون تياراً واحداً كبيراً يمثل حياة يوم بأكمله .

والآن افرض أنك في فرقة تمثيل إقليمية تناوبية من تلك الفرق التي لا يختص ممثلوها بأدوار معينة بل يقومون بأى دور يعهد به إليهم " وإنه وقد أسند إليك دور عطل لتعده خلال أسبوع . فهل يمكن أن تشعر أن حياتك كلها ستقصر — خلال تلك الأيام — في اتجاه واحد رئيسي لتحل مشكلتك بطريقة مشرقة ، ستكون هناك فكرة واحدة مهيمنة تستوعب كل شيء . يؤدي إلى اللحظة الزهية التي تقدم فيها المسرحية .

(1) Stock-companies هي تلك الفرق التي لا تعرف نظام النجوم ، فأي ممثل فيها قد يمثل الدور الأول في مساء هملت هذه الليلة أو في الحفلة النهارية ، فإذا هو في حفلة ألفرد أو في الحفلة المسائية يمثل دوراً آخر قد يكون دوراً هماً مثل بولونيوس أو دوراً ثالثاً كنور رسول أو خادم مثلاً ، بينما يقوم بدور هملت ممثل آخر ، ثم يقوم بدور هملت بعد ذلك ممثل ثالث وهكذا . في سائر الروايات ، بعد مثلاً يعتكر الدور ممثل واحد بعينه ، ومن هنا تسمى الفرق التي تتبع هذا النظام الفرق التناوبية — أي التي يتناوب جميع ممثلها جميع الأدوار .

(انظر قاموس الأدب العالي لشيلي ص ٥٥٢ ودليل المسرح والمسرحيات ليرنرد سويل ص ٢٧ وغيرهما من الكتب) . قد.ع.

فقلت موافقا : « بالتأكيد . »

فقال المدير وهو بخطوبى فى استدلاله خطوة أخرى : وهل تشعر بذلك الخط الأكبر الذى يستمر خلال كل ذلك الأسبوع من الإعداد لدور عطيل ؟

وإذا وجدت خطوط. تظل خطوطا متصلة أياماً وأسابيع ، أفلا يمكن أن نفترض أن ثمة خطوطا من هذا النوع المتصل غير المنقطع تظل أشهراً وأعواماً بل حياة بأكملها ؟

إن كل هذه الخطوط الكبيرة تمثل النحام خطوط أصغر . وذلك هو ما يحدث فى كل مسرحية وبالنسبة لكل د ر . إن الحياة فى عالم الواقع هى التى تبني الخط ، أما على المسرح فإن نخلة المؤلف الفنية هى التى تخلق الخط فى صورة تشبه الحقيقة . ومع ذلك فإنه يعطينا خط مسرحيته تنفاً ، واجزاء منفصلة .

وعند هذه النقطة لم أملك إلا أن أسأله :

ولماذا يحدث ذلك ؟

ويجيبني : لقد ذكرنا من قبل أن المؤلف المسرحى لا يعطينا إلا دقائق قليلة لحسب من حياة شخصياته . إنه يحذف قدراً كبيراً عما يحدث خارج المسرح وفى كثير من الأحيان لا يقول شيئاً ألبتة عما وقع لشخصياته وهم خارج المنصة ، ولا عما يجعلهم يتصرفون بالطريقة التى يتصرفون بها عندما يعودون إلى المسرح ، علينا أن نكمل ما تركه هو دون أن يذكر عنه شيئاً ، فإن لم نفعل هذا لم نجد سوى تف وقطع صغيرة مما يمكن أن نمثل بها حياة الأشخاص الذين تصورهم ، وحياتك على هذا النحو شئ غير ممكن ، ولذا وجب علينا نحن الممثلين أن نخلق خطوطاً متصلة نسبياً .

لقد ابتدأ تورسوف درسه معنا اليوم بأن طلب منا أن نستريح في حجرة استقبال ماريا ، بقدر ما نستطيع إلى الراحة من سبيل ، وأن نتحدث عن أي شيء نريد . وقد جلس البعض حول المائدة ، وجلس آخرون بجانب الحائط حيث توجد بعض توصيلات لأضواء كهربائية

وكان راحمانوف — المخرج المساعد — مشغولاً بوضعنا جميعاً في أوضاع ملائمة إلى حد أنه أصبح من الواضح أننا سنحظى بإيضاح آخر .

وبينما كنا نتحدث لاحظنا أن أنواراً مختلفة كانت تضاء وتطفأ ، وكان جلياً أن هذا يحدث فيما له صلة بالشخص المتحدث ، وبما كنا نتحدث عنه ، فإذا تحدث راحمانوف أضاء نور بالقرب منه ؛ وإذا ذكرنا شيئاً موضوعاً على المائدة ألقى الضوء على ذلك الشيء في الحال . ولم أستطع باديء ذي بدء أن أفهم معنى للأنوار التي كانت تظهر ثم تختفي خارج حجرة جلوسنا ، وأخيراً استنتجت أن لهذا صلة بفترات الزمن ، مثال ذلك: أن النور في الردهة كان يضاء إذا أشرنا إلى الماضي ، ويضاء نور حجرة الطعام عند ذكرنا الحاضر ، كما تضاء الصالة الكبيرة إذا ما تحدثنا عن المستقبل . ولاحظت أيضاً أنه ما يكاد نور ينطفئ حتى يضاء آخر . . . وشرع تورسوف يشرح لنا هذا فقال : إن ذلك يمثل السلسلة المتصلة للأشياء المتغيرة التي نركز عليها انتباهنا ، إما بشكل منظم منسق أو بطريقة ارتجالية ، في الحياة الواقعية .

وهذا شبيه بما يحدث في أثناء تمثيل إحدى المسرحيات ، إذ من المهم أن يشكل تتابع الأشياء التي تركز انتباهك عليها خطأ مؤلفاً متصلاً لاتيان فيه ، ويجب أن يبقى ذلك الخط على خشبة المسرح ، ويجب ألا يضل طريقه ولو مرة واحدة إلى قاعة النظارة .

ثم استلرد المدير في شرحه قائلا: إن حياة شخص من الأشخاص أو دور من الأدوار تتكون من سلسلة من الأشياء المختلفة لا تنتهى ، ومن فترات من الانتباه لا تنتهى أيضا ، وهذه الأشياء وتلك الفترات تكون وهى فى مستوى الحقيقة أو فى مستوى الخيال ، فى نطاق ذكريات الماضى أو أحلام المستقبل . وصفة الاتصال فى هذا الخط ذات أهمية قصوى للفنان ، وينبغى لكم أن تتعلموا كيف تقيمونه فى أنفسكم . وسأبين لكم عن طريق الأمثلة الكهربائية كيف يمكن أن يتدفق هذا الخط دون توقف من بداية دور إلى نهايته .

ثم طلب إلى واحناوف أن ينهب إلى لوحة جهاز الإضاءة لكي يساعده ثم ل لنا : إنزلوا إلى مقاعد الصالة الأمامية .

هذه هى أحداث المسرحية التى سأمثلها : سيقام مزاد تباع فيه صورتان لرمبرانت (Rembrandt) . وفى أثناء انتظارى لوصول المزايدين ، سأجلس إلى هذه المنضدة المستديرة مع خبير فى الصور ، وأتفق معه على الرقم الذى سنبدا به المزاد . ولكى نفعل ذلك يجب أن نفحص كلتا الصورتين (وهنا أضىء نور ثم أطفىء على كل من جانبي المسرح كما أطفىء الضوء الذى فى يد تورتسوف .

والآن تقوم بمقارنات ذهنية بين الصورتين وبين صور رمبرانت الأخرى الموجودة بالمناحف فى الخارج . (وكان ثمة ضوء فى البهو الخارجى ، يمثل الصور المتخيلة فى الخارج ، فأخذ ينطفئ ثم يشتعل بالتبادل مع ضوءين على المسرح كانا يرمزان إلى الصورتين اللتين ستطرحان للبيع بالمزاد) .

ويقول المدير :

هل ترون تلك الأنوار الصغيرة القريبة من الباب ؟ إنها تمثل المشترين

غير المهين . لقد اجتذبوا انتباهى وأنا أحبيهم ، غير أتنى أفعل ذلك دون حماسة كبيرة .

وإذا لم يظهر مشترون أم من هؤلاء ، فإن أتمكن من رفع ثمن الصورتين ، ذلك هو ما يدور فى خلدى . (وهنا تنطق جميع الأنوار لإدائرة تحيط بتورتسوف ، وتمثل دائرة الانتباه الضيقة . وكانت الدائرة تتحرك معه وهو يذرع المسرح جيئة وذهابا بصورة عصبية)

ثم يقول : « انظروا : إن المسرح كله والحجرات الواقعة خلفه تغمرها أضواء كبيرة . إن هذه الأضواء تمثل مندوبى المناخف الأجنبية الذين أذهب لتحيتهم باحترام خاص ، .

ولم يكف بتصوير مقابله لمديرى المناخف ، بل أخذ يصور الزاد نفسه . وبلغ انتباهه أشد حالات التركيز حدة عندما بلغت المزايدة أقصى درجاتها شدة ، وأخيراً صور لنا حالة الجيشان الذى اضطرب فى نفوس المرجدين بفيض باهر من الأضواء التى تأخذ العين وتجر البصر . فكانت الأضواء الكبيرة تضاء معاً تارة ، وكل منها على حدة تارة أخرى ، خالقة صورة جميلة أشبه بهر الأضواء الذى تحدثه صواريخ الألعاب النارية فى أجواز السماء

ثم يسألنا : هل أمكن أن تشعروا بأن الخط الحى على المسرح كان متصلاً ؟

وقد ذهب جريشا إلى أن تورتسوف لم يفلح فى إثبات ما كان يريد إثباته ، وأردف يقول :

أرجو أن تعذرنى لقولى هذا ، ولكنك أثبت عكس ما جمدت لإثباته أن هذه الأضواء لم تبين لنا خطأ متصلاً — وإنما بينت لنا سلسلة لانهاية لها من النقاط المختلفة .

فقال تورسوف يشرح وجهة نظره :

إن انتباه الممثل ينتقل باستمرار من شيء إلى آخر وهذا التنير المستمر في بؤر الانتباه هو الذي يكون الخط المتصل ، ولو أن مثلاً تشبث بشيء واحد أثناء فصل با كله أو مسرحية بأكملها لاختل اتزانه الروحي ولأصبح ضحية فكرة ثابتة .

أما بقية الطلبة الآخرين فكانوا متفقيين مع تورسوف في وجهة نظره ، وكانوا يحسون أن التطبيق العملي كان ناجحاً ومختاراً حيوية .

وقال لهم وقد ظهرت عليه أمارات الرضا : هذا أفضل . . لقد قت بما قت به لا بين لكم ما ينبغي أن يحدث دائماً على المسرح ، والآن سأوضح لكم ما ينبغي ألا يحدث ، وإن كان يحدث عادة .

انظروا ، إن الأضواء لا تظهر على المسرح إلا في قرأت متقطعة لحسب ، في حين أنها مشتتة بصفة دائمة تقريباً هناك في صالة المتفرجين .

أخبروني :

هل يبدو لكم أمراً طبيعياً أن يشرذم ذهن الممثل ومشاعره لفترات طويلة من الزمن ، فيجول بين النظارة أو بعيداً عن دار المسرح ؟ وأن ذهنه ومشاعره عندما يعودان إلى المسرح قائماً يكون ذلك اللحظة قصيرة فقط ، ثم يشردان منه مرة أخرى .

إن الممثل في هذا الضرب من التمثيل لا يكون ملكاً لدوره ، كما لا يكون الدور ملكاً للممثل ، إلا في قرأت طارئة .

ولكن تجنبوا ذلك يجب أن تستعملوا كل قوتكم الداخلية لإقامة خط متصل .

الفصل الرابع عشر

حالة الإبداع الداخلية

- ١ -

عندما تفرغون من تجميع الخطوط التي تشير على هديها قواكم الداخلية، فإن تذهب تلك الخطوط؟ كيف يعبر عازف البيان عن عواطفه؟ إنه يذهب إلى البيان ليفعل هذا. وأين يذهب الرسام؟ إلى لوحته وفرشاته وألوانه. وهذا هو الذي يفعله الممثل إذ يلجأ إلى أدواته الروحية والجسدية الخلاقة. ويتضافر عقله وإرادته ومشاعره لتعبئة جمع عناصره، الداخلية.

وهذه جميعاً تستمد الحياة من القصة الخيالية التي هي المسرحية فتجعلها تبدو أكثر واقعية، كما تجعل أهدافها تقوم على أسس أفضل. وكل هذا يعين الممثل على الشعور بالدور، وبما يمكن في أعماقه من صدق، كما يعينه على الإيمان بما يحدث على المسرح، وبأن ما يجري فوقه شيء ممكن حقاً، وبعبارة أخرى: إن هذا الثالوث المكون من القوى الداخلية (أى العقل والإرادة والمشاعر) يتشكل بروح العناصر التي تهيمن عليها تلك القوى، كما يتشكل بلونها وظلالها وأحواها. إنه يستوعب مضمونها الروحي، كما أنه ينبعث فيها الطاقة والقوة والعزم والشعور والفكر. إنه يطعم العناصر، بهذه الجزئيات الحية للدور؛ ومن عمليات التطعيم هذه ينبثق بالتدرج ما نسميه «عناصر الفنان في الدور».

فسألناه: «وإلى أين تلك العناصر؟».

— إلى نقطة ما بعيدة جداً ، تجذبها إليها عقدة للسرحة . إنها تقدم نحو الأهداف الإبداعية الخلاقة ، تحبها الأشواق الداخلية ، والطموح والحركات الكامنة في شخصية كل دور من الأدوار . وتدفعها الأهداف التي ركزت عليها انتباهها إلى الاتصال بالشخصيات الأخرى . إنها تكون منجذبة بالصدق الفني للسرحة . ثم هي تتوخى وجود جميع هذه الأشياء على المنصة .

وكلما أوغلت تلك العناصر في التقدم متكافة على هذا النحو ، ازداد خط تقدمها اتحاداً وتماسكاً . ومن هذا الاندماج بين العناصر تنشأ حالة داخلية هامة نسميها ..

وهنا توقف تورسوف ليشير إلى اللافتة المعلقة على الحائط ، وليقرأ حالة الإبداع الداخلية ، وبالأحرى ، المزاج الروحي الخلاق ، عند الممثل .
وهنا يصبح قانياً منزعجاً . وما عسى ذلك أن يكون ؟

وتطوعت أنا للإجابة عليه قائلاً : الأمر بسيط : تتضافر قوانا الداخلية الخلاقة مع العناصر لتنفيذ أغراض الممثل . أهذا صحيح ؟

وكان سؤالى هذا موجهاً إلى تورسوف . الذى يقول :

نعم ، لابد من إدخال تعديلين : الأول هو أن الهدف الأساسى المشترك لا يزال بعيداً جداً وأن العناصر توحد جهودها للبحث عنه . أما الثانى ففسأه ألفاظ لقد استخدمنا حتى الآن كلمة « عناصر » للدلالة على الكفايات والسجايا والمواهب الطبيعية الفنية ، وعدد من المهارات التى تستمد من الطريقة الفنية النفسية ، ونستطيع الآن أن نسميها عناصر حالة الإبداع الداخلية أو « عناصر المزاج الروحي » كما قلنا آنفاً .

وهنا يقول قانياً وهو يشير إشارة بآسة : ذلك يفوق مقدرتى على الفهم ! ويسأله اللدير : ولماذا ؟ إنها حالة تكاد أن تكون طبيعية تماماً .
ويقول قانياً منذهلاً : تكاد ؟

ويجيبه المدير : إنها من بعض الأوجه أفضل من الحالة الطبيعية وأسوأ منها من أوجه أخرى .

— ولماذا أسوأ ؟

— بسبب الظروف المحيطة بعمل الممثل ، وهو عمل لا بد أن يتم أمام جمهور من الناس ، إن مزاجه الروحي الخلاق تفوح منه رائحة العمل المسرحي ، ويتسم بسمة استعراض الذات ، وهما شيان لا يتسم بهما المزاج الطبيعي .
— وكيف تكون أفضل ؟

— إنها تتضمن الإحساس بأننا وحيدان بالرغم من وجودنا أمام الجمهور ، وهو إحساس لا نعرفه في الحياة العادية . وذلك شعور مدهش . إن مسرحاً يمثلنا بالناس يكون بمثابة مرآة بديعة تعكس لنا التأثير الذي يترتب على عملنا ، فلكل لحظة شعور صادق على المسرح استجابة ، هي عبارة عن آلاف من التيارات الخفية التي تعبر عن المشاركة الوجدانية والإهتمام ، تتدفق منا ثم ترد إلينا ثانية ، إن جمهوراً من النظارة يهبط كاهل الممثل ويفزعه ، ولكنه أيضاً يبتعث طاقته الخلاقة الحقيقية ، وهذا الجمهور إذ يبعث في الممثل حرارة عاطفية كبيرة يهبه إيماناً بنفسه وبعمله .

ولسوء الحظ لا يكون المزاج الروحي الطبيعي الخلاق شيئاً تلقائياً إلا فينا ندر ؛ إنه لا يتحقق إلا في حالات استثنائية وعندئذ يقوم الممثل بتمثيل دوره مثيلاً رائعاً . وعندما يعجز الممثل عن التلبس بالحالة الداخلية الصحيحة — وهو ما يغلب حدوثه — فإنه يقول : إني لست في حالي النفسية الملائمة ، أى أنه ليس في مزاجه الروحي المناسب ، وذلك يعني إما أن جهازه الإبداعي لا يقوم بعمله على الإطلاق ، أو أن عادات آلية قد حلت محل هذا الجهاز الإبداعي . فهل تلك الهوة التي انفتحت عنها واجهة للنص ، هي التي ربكته وعطلت وظائفه ؟ أم أنه تقدم إلى الجمهور بدور لم يتقنه إلاقتان الواجب دور به عبارات بل أفعال لا يسهه أن يؤمن بها ؟

ومن الممكن أيضاً أن يكون السبب في ذلك هو أن الممثل لم يُعيد نفخ الحياة في دور قديم أحسن إعداده من قبل . ومع ذلك فهذا شيء لا بد أن يفعله في كل مرة يعيد فيها تمثيله ، وإلا فن المحتمل أن يبرز إلى خشبة المسرح ليمثل شيئاً ميتاً لا روح فيه .

وثمة احتمال آخر : لقد يكون الممثل حيل بينه وبين عمله بسبب عادات أدى إليها تكاسله ، أو بسبب قلة أكترائه أو اعتلال صحته أو مشاغله الشخصية .

وفي أي من هذه الحالات يكون اتحاد العناصر واختيارها ونوعها شيئاً خاطئاً ، وذلك لأسباب مختلفة . وما من ضرورة تدعو إلى البحث في كل من هذه الحالات على انفراد . وأتمّ تعللون أنه عندما يخرج ممثل إلى خشبة المسرح أمام جمهور من النظارة ، فإنه قد يفقد سيطرته على نفسه بسبب التخوف أو الحرج أو الخجل أو القلق أو الشعور بمسئولية يتوهمها أولصعاب لا يمكنه التغلب عليها . ويكون في تلك اللحظة عاجزاً عن الكلام أو الإنصات أو النظر أو التفكير أو الرغبة أو الشعور أو المشي ، أو حتى التحرك كما يتحرك الناس العاديون ؛ إنه وهو في حالته تلك يشعر بحاجة عسيرة إلى إرضاء الجمهور واكتساب عطفهم عليه ، وإخفاء حالته التي يعاني منها ما يعاني .

ففي تلك الظروف تنحل العناصر المكونة للوحدة وتفصل ، وهذا طبعاً ليس أمراً طبيعياً ولا مألوفاً ، إذ ينبغي — في المسرح كما في الحياة — أن تكون العناصر غير قابلة للانفصال أو التفكك . ومناطق الصعوبة هو أن العمل في المسرح يسهم في جعل المزاج الخلاق شيئاً غير مستقر ولا وطيد ، إذ يترك الممثل يؤدي أداءه لا مضابط له ولا موجه ، ويكون على صلة بالمتفرجين بدلاً من أن يكون على صلة زميل في المسرحية ، وهو هنا يكيف نفسه بما يتفق ورغبات الجمهور وليس بما يتفق وما يتطلبه عمله من إشراف زملائه الممثلين في أفكاره ومشاعره .

ومن سوء الحظ أن تكون العيوب الداخلية شيئاً مستتراً ، وأن المتفرجون لا يرونها وإنما يحسون بها بحسب ، وأن الخبراء بفننا فقط هم الذين يفهمونها . إلا أن هذا هو السبب أيضاً في أن رواد المسرح العاديين لا يستجيبون لنا ولا يعودون إلينا .

وما يزيد الخطر تفاقماً أنه إذا نقص عنصر واحد أو انحراف في تكوين الحالة التي يجب أن يبدو فيها الممثل أثر ذلك في كيانه التمثيلي كله . ويمكنكم أن تجربوا هذا الذي أقول ، إذ تستطيعون أن تخلقوا حالة تعمل فيها جميع العناصر المكونة لها متكافئة وفي انسجام تام ، كما تعمل فرقة موسيقية أحسن تدريبها ، ولكنكم إذا أدخلتم عنصراً زائفاً واحداً انهار العمل كله ..

افرضوا أنكم اخترتم عقدة أو موضوعاً لا يمكنكم أن تؤمنوا به ، فلا مفر ، إذا أجبرتم أنفسكم ، أن تكون النتيجة أنكم إنما تتحدعون أنفسكم ، الأمر الذي لا بد أن يخل بجالنكم النفسية كلها ويصدق نفس الشيء على أى عنصر من العناصر الأخرى .

واليسكم مثلاً آخر ، هو حالة تركيز الانتباه على شيء ما : إنكم إذا نظرت إليه ولم تروه فإنكم ستحولون عنه بتأثير جاذبية أشياء أخرى بعيدة عن خشبة المسرح ، بل بعيدة عن دار المسرح .

أو حاولوا اختيار هدف مصطنع بدلاً من اختيار هدف حقيقي ، أو استعمال دوركم في استعراض مهارتكم ، إنكم في هذه اللحظة التي تدخلون في الدور نغمة زائفة يصبح الصدق مجرد تقليد من التقاليد المسرحية الزائفة ويغدو الإيمان الحق مجرد اعتقاد كاذب في صحة التمثيل الآلى ، وتتحول أهدافكم من أهداف إنسانية إلى أهداف مصطنعة ، ويتغير التخيل الرفيع لتحل محله الوسائل الرخيصة لاستدراج إعجاب المتفرجين .

فإن أتم جمعتم بين هذه الأشياء للرغوب فيها خلقتكم جواً لا يمكنكم

أن تعيشوا فيه ولا يمكنكم فيه أن تعملوا شيئا سوى أن تهجدوا أنفسكم أو أن تقلدوا شيئا ما غير منبعث من صميمكم .

إن المبتدئين في المسرح ، أولئك الذين تنقصهم التجربة أو المهارة الفنية هم أخلق للمثلين بأن يضلوا الطريق ، أنهم يعملون عدداً من طرق التمثيل المصطنعة ، ومن الصدق القليلة أن تراهم يمثلون تمثيلاً سوياً إنسانياً .

وهنا سألت المدير هذا السؤال : وما الذي يوقعنا بمثل هذه السهولة في ذلك الزيف ، ونحن لم يسبق لنا أن مثلنا أمام الجمهور إلا مرة واحدة ؟

وتد أجاب تورسوف قائلاً : سأرد عليك بكلماتك أنت نفسك : هل تذكر درسنا الأول عندما طلبت منك أن تجلس على المنصة ، ولكنك بدلا من أن تجلس ببساطة أخذت تبالغ ؟ في ذلك الوقت هتفت أنت قائلاً : يا للعجب .. إذني لم يسبق لي أن اعتليت خشبة المسرح إلا هذه المرة ، وكنت بقية الوقت أحياء حياة عادية ، ومع ذلك فإني أجد أن التصنع أسهل لي من أن أكون طبعيا ، إن السبب يتركز في ضرورة قيامنا بعملنا الفني أمام جمهور ، حيث يلتحم التصنع المسرحي مع الصدق في صراع مستمر . كيف يمكننا أن نحصى أنفسنا من التصنع وأن نقوى في أنفسنا التمثيل الطبيعي ؟ ذلك هو ما سوف تناقشه في الدرس المقبل .

— ٢ —

ولنتناول بالبحث الآن الطرق التي تجنبنا الوقوع في العادات المصطنعة الداخلية ، وكيف نبهى لأنفسنا حالة إبداع داخلية حقة ، وليس هناك إلا حل واحد لهذه المشكلة المزدوجة : إن الصدق يحول دون وجود التصنع ، كما أن التصنع يحول دون وجود الصدق ، وأنت بخلفك لأحدهما تقضي على الآخر .

إن أغلب الممثلين يلبسون ملابسهم ويضعون الماكياج قبل التمثيل في

يقارب مظهرهم الخارجى المظهر الخارجى للشخصية التى سيقومون بتمثيلها ولكنهم يفسون أهم جزء فى هذه العملية كلها ، ألا وهو الاستعداد الداخلى ونحن نتساءل : لماذا يكرسون مثل هذا الاهتمام غير العادى لمظهرهم الخارجى ؟ لماذا يعنون بمكياج وجوههم ولبس ملابس الدور ثم لا يعنون بمكياج أرواحهم وإلباسها ملابس الدور أيضا ؟

إن الاستعداد الداخلى لدور من الأدوار يكون كالآتى : بدلا من أن يتدفع الممثل إلى حجرة ملابس فى اللحظة الأخيرة ينبغى له (ولا سيما إذا كان دوره كبيرا) أن يصل إلى غرفته قبل دخوله إلى خشبة المسرح بساعتين وأن يبدأ فى تهته نفسه . وأنتم تعلمون أن المثال يعجن صلصاله قبل أن يشرع فى استعماله وأن المغنى «بطرسى» صوته قبل حفلته الغنائية ، ونحن نحتاج إلى صنع شىء مشابه لظبط أنغام أوتارنا الداخلية ، واختيار مفاتيحها وأدوات ضبطها .

وأنتم تعرفون هذا النوع من التمرين من خلال تدريباتكم أن الخطوة الضرورية الأولى هى إجراء عملية استرخاء لتخليص عضلات الجسم عما بهامن توتر ، ثم تلى هذه عملية تمثيلية دقيقة يمكن أن تبدأها بأن تختار شيئا .. تلك الصورة مثلا ؟ أنظر فيها حتى تعرف ما الذى تمثله ؟ ما حجمها ؟ وماهى ألوانها ؟ أو اختر شيئا بعيدا ، أو اختر دائرة صغيرة ليست أبعد من موقع قدميك ، أو اختر هدفا جسمانيا ، ثم اجعل له حوافز ودوافع ، وأضف إلى ذلك قصة خيالية أولا ثم قصصا أخرى ، واجعل تمثيلك من الصدق بحيث يمكنك أن تؤمن بما تفعل . اخترع اقراضات مختلفة واستوح ظروفا ممكنة تحيط بها نفسك ، ثم استمر فى ذلك حتى تبعث الحركة فى جميع «عناصرك» وبعد ذلك اختر واحدا من تلك العناصر ولا يهملك أيها المختار ، بل خذ منها ذاك الذى يستهويك فى تلك اللحظة . فإذا أفلحت فى جعل ذلك العنصر يعمل بطريقة مادية ملووسة (ولا مكان هنا للعموميات) استطاع هذا العنصر أن

يجذب جميع العناصر الأخرى إلى جانبه باعنا فيها الحياة .
ويجب أن نبذل عناية خاصة كلما أقدمنا على عمل من أعمال الإبداع
والخلق ، وذلك بإعداد مختلف العناصر التي تولف منها في أعماق أنفسنا
مراجعا خلافا صادقا .

وقد خلقنا الله بطريقة جعلنا فيها محتاجين إلى جميع أعضائنا التي من قبيل
القلب أو المعدة أو الكليتين أو الذراعين أو الرجلين ، ونحن نشعر بالضيق
والحرج عندما ينزع عضو من هذه ، ويحل محله عضو صناعي : كعين زجاجية
أو أنف أو أذن أو ضرس مما لم تصنع يد الله ، أو ساق أو ذراع خشبية .
فلماذا لا تكون هذه هي عقيدتنا نفسها فيما يعمل بكياننا الداخلي ؟ إن التصنع
في أي صورة من الصور يخل بطبيعتك الداخلية بمثل ما يخل بمظهرك الخارجي
ومن ثمة وجب عليك أن تقوم بهذه التمارين كلما هممت بعمل من أعمال
الخلق والإبداع .

وهنا يعترض جريشا كما عودنا فيقول : غير أننا إذا فعلنا ذلك نحتم علينا
القيام بتمثيل روايتين كاملتين في كل مساء ، رواية لأنفسنا ورواية للجمهور .
ويقول تورسوف يطمئنه : لا ، ليس ذلك ضروريا ويكفي لكي تعد
نفسك أن تدرس الأجزاء الأساسية في دورك . ولا يتطلب منك هذا
تطويرها تطويرا كاملا .

إن الذي يجب عليك عمله هو أن تسأل نفسك : هل أنا واثق من موقعي
حيال هذا الموضوع أو ذاك بالذات ؟ هل أحس بهذا الفعل أو ذاك حقا ؟
هل ينبغي لي أن أغير أو أضيف شيئا إلى هذه النقطة أو تلك مما يصنع الحيال .
إن جميع هذه التمرينات التمهيدية تختبر جهازك التعبيري .

وإذا كان دورك قد نضج إلى حد أنك تستطيع أن تفعل كل هذا ، فإن
الوقت اللازم لتنفيذه يكون قصيرا . ومن سوء الحظ ألا يرقى كل دور إلى
هذه المرحلة من الكمال ،

إن هذا الاستعداد يكون شاقاً في الظروف التي تكون أقل ملاءمة ،
ولكنه أمر لا بد منه مهما كلفك من رعاية وأنفقت فيه من وقت .

أضف إلى ذلك أن الممثل يجب أن يتدرب دون انقطاع لكي يوفر
لنفسه متى شاء هذا المزاج الصحيح الخلاق ؛ سواء كان يمثل أو يتدرب
أو يعمل في بيته ، إن مزاجه ذاك سيكون قلقاً في بادئ الأمر ، إلى أن
يكتمل دوره ويتضح ، حتى إذا تقادم عليه العهد فيما بعد فقد جدته ومضاه

وهذا التذبذب إلى الأمام وإلى الخلف يحتم أن يكون لنا مرشد يوجهنا ،
وستجدون عندما تصبحون أكثر تجربة أن عمل هذا المرشد عمل آلى إلى
حد كبير .

ولنفرض أن ممثلاً يسيطر سيطرة تامة على جميع ما وهبه الله من قدرات
وكفايات وهو على المنصة ، وإن مزاجه يبلغ من الكمال حداً يستطيع معه
تشرح الأجزاء التي يتكون منها هذا المزاج دون أن يخرج من دوره ،
وأن هذه الأجزاء تؤدي وظائفها على الوجه الأكمل ، بحيث يسهل كل منها
عمل الأجزاء الأخرى ، ثم يحدث خلل أو تناقض بسيط فيستقصي الممثل
الأمور في الحال ليعرف أي الأجزاء أصابه الخلل ، وإذا هو يعثر على الخطأ
ويصححه ، ومع ذلك فهو يستطيع الاستمرار في أداء دوره في سر حتى
وهو يراقب نفسه .

وفي ذلك يقول سلفيني : إن الممثل يعيش ويكي ويضحك على المسرح
وهو يراقب دموعه وإبتساماته ، وهذا العمل للزدوج ، أو قل هذا التوازن
بين الحياة والتمثيل هو الذي يكون منه .

وما دمت قد عرفت الآن معنى حالة الإبداع الداخلية ، فهلوا ندرس
الممثل في الوقت الذي تتكون فيه هذه الحالة .

لنفرض أنه على وشك القيام بدور شاق ومعقد للغاية من أدوار شيكسبير كدور هاملت مثلاً . فبأى شيء يمكن مقارنة هذا الدور ؟ إننا يمكن أن نقارنه بجبل هائل ممتلئ بكل أنواع الثروة ، وأنتم لا يسعكم أن تقدروا قيمته إلا بالكشف عن مكتوباته من ركاز المعدن الخام ، أو بالبحث عما فى أعماقه من معادن ثمينة أو من مرمر ، ثم هناك بعد ذلك جماله الطيعى الخارجى ، إن مثل هذه المهمة هى فوق 'يطيقه أى شخص بمفرده ، إذ يجب أن يستدعى المنقب بعض الإخصائيين وعدداً كبيراً من منظليها من المساعدين ، ويجب أن يتوفر له الوقت والموارد المالية .

إنه ينشئ انطرق ويحفر الآبار ، والجحور والاتفاق فى الجبل ، وبعد الفحص الدقيق ينتهى إلى أن الجبل يحتوى على ثروات لا حصر لها ؛ إلا أن البحث عما تبدعه الطبيعة من غزواتها الرقيقة الدقيقة يجب أن يجرى فى أماكن غير مطروقة ولا متوقعة ولا بد من القيام بدور هائل من الجهد قبل الحصول على الكرز : وهذا يرفع من تقديرنا لقيمة ، وكلما أمعن المنقبون فى التقدم ازداد عجزهم لما يبلغه من مدى ، وكلما ازدادوا ارتفاعاً على سفح الجبل ازداد الاقتراب من السحابة . ثم لا تسر ما هو أعلى من ذلك حيث تجل السحب فى الجبل ، وحيث لا نعرف أبداً ماذا يحدث هنالك فى ذلك المكان الذى لا يدركه مدى أبصارنا .

ويصبح أحدهم فجأة 'ذهب .. ذهب ! ، ثم يمضى زمن طويل دون أن يعثر العمال على شيء إلا ما بهر ذلك العامل ، فيتوقف الحفر ويرحلون قاطنين إلى مكان آخر . لقد اختفى عرق الذهب وراح كل جهودهم سدى وقر نشاطهم . وأصبح المنقبون والمراقبون فى حيرة من أمرهم ، فهم لا يدرون إلى أين يتجهون . وبعد فترة تسمع صرخة أخرى ، فيهبون جميعاً فى حاسة إلى أن يثبت لهم مرة أخرى أن المغامرة مخيبة للآمال . ويحدث هذا مراراً وتكراراً إلى أن يعثروا فى النهاية بالعرق الحافل بالذهب بصورة لا شك فيها .

وبصمت المدير لحظة ثم يمضى فى قوله :

إن صراعاً كهذا يستمر أعواماً عندما يعكف ممثل على دراسة هاملة ،
لأن ثروات هذا الدور الروحية ثروات خفية ، ويجب على الممثل أن ينقب
تنقيباً عميقاً ليعثر على القوى المحركة لتلك النفس الإنسانية التى تفوق كل
النفس دقة وعموضاً .

إن عملاً عظيماً من أعمال الأدب يكتبه عبقري عن عبقري ، ليدعو
إلى بحوث مفصلة ومعقدة تعقيداً شديداً .

ولا يمكنى ، لفهم الرهافة النفسية لروح معقدة ، أن يستخدم المرء عقله
أو أى عنصر من العناصر التى أشرنا إليها آنفاً على أفراد . إن الأمر
يتطلب كل قوى الفنان ومواهبه ، كما يتطلب التعاون للنسجم بين قواه
الداخلية وقوى المؤلف . .

وعندما تفرغ من دراسه طبيعة دورك النفسية فإنك تستطيع أن تقر
ثم أن تحس الغرض الكامن فيه . ومثل هذا العمل يتطلب أن تكون قوى
الممثل الداخلية المحركة قوية ومرهفة ونفاذة . ويجب أن تكون عناصر
حالة الإبداع الداخلية عميقة ودقيقة وثابتة القوى ، إلا أننا لسوء الحظ
كثيراً ما نرى ممثلين لا يمسون من أدوارهم إلا سطحا ومسا بلا تفكير ،
ولا يجشمون أنفسهم عناء التنقيب فى أعماق الأدوار العظيمة .

وبعد قرة صمت قصيرة أخرى أردف تورسوف يقول :

لقد وصفت حالة الخلق الكبرى . بيد أن حالة الخلق هذه توجد أيضاً
فى صورة مصغرة .

« فانا ، أرجوك أن تعلى خشبة المسرح وأن تبحث عن قصاصة صغيرة
من الورق الأزرق الفاتح . . لم تضع من أحد هناك . .
— وكيف يمكنى أن أبحث عن مثل هذه الورقة ؟ »

— أمر بسيط جداً . لكنى تصل إلى غرضك يجب عليك أن تفهم وأن تحس كيف يمكن أن يتم ذلك في الحياة الواقعية ، يجب أن تنظم جميع قواك الداخلية ، ولكنى تخلق هدفك يجب أن تتصور ظروفًا معينة . وبعد ذلك أجب على هذا السؤال .

كيف كنت تبحث عن قصاصة الورق إذا كنت في حاجة إلى البحث عنها بالفعل .

« وهنا يقول قانيا : لو أنك كنت قد فقدت قصاصة ورق فعلاً لأمكن أن أجدها حقيقة » .

ثم قام بأداء العمل كله أداءً جيداً . وأقر المدير طريقته ثم قال : « هاتذا ترى أن الأمر سهل جداً . وكل ما كنت في حاجة إليه هو المنبه الذى يوفر لك أبسط أنواع الإيجاعات ، وقد أطلق ذلك المنبه العملية المنسجمة بأكلها . . أعنى عملية تحقيق حالتك الإبداعية الداخلية على المسرح . إن المشكلة الصغيرة أو الهدف الصغير يؤدي إلى العمل رأساً وفي الحال ، وبالرغم من صغر المدى فإن العناصر التى يتضمنها هي نفس العناصر التى توجد في عملية أكبر وأكثر تعقيداً كالقيام بدور هاملت مثلاً . إن وظائف العناصر المختلفة تتفاوت في الأهمية وفي طول الزمن الذى تظل تعمل خلاله ، ولكنها تتصافر جميعاً إلى حد ما مع بعضها البعض .

إن حالة الخلق والإبداع الداخلية للممثل تناسب فيما تكون عليه من قوة واستمرار من مقدار هدفه وأهميته بصفة عامة . ويمكن أن يقال مثل هذا عن العتاد الذى يستخدمه الممثل فى إنجاز غرضه .

كما يمكن تصنيف درجة هذه القوة وذلك الاستمرار فنقول : إنها تكون إما صغيرة أو متوسطة أو كبيرة . وبذلك نحصل على عدد غير محدود من مظاهر وأنواع ودرجات أمزجة الإبداع التى ترجع فيها كفة هذا العنصر أو ذاك على سائر العناصر الأخرى .

ويزداد هذا التنوع في ظروف معينة ، فإذا كان لديك هدف محدد واضح القسما ، فإنك تحصل بسرعة على حالة إبداع داخلية متينة وصحيحة أما إذا كان الهدف غير محدد أو غامضا فمن المحتمل أن تكون حالتك الداخلية هشة هزيلة : إن نوع الهدف هو العامل الحاسم الذى يقرر ما يكون عليه مزاجك فى كلتا الحالتين .

وفى بعض الأحيان ، تشعر بقوة مزاجك الخلاق دون ما سبب على الإطلاق ، وربما حدث لك هذا فى بيتك وعندئذ تبحث عن طريقة لاستخدام تلك القوة ، وفى هذه الحالة تمضى إلى هدفها من تلقاء نفسها .

إن فى كتاب « حياتى فى الفن » قصة عن ممثلة مسنة متقاعدة — توفيت منذ مدة — كان من عاداتها أن تقوم بتمثيل شتى أنواع المشاهد لنفسها ، وهى وحيدة فى بيتها ، لأنها كانت لا تجد مناصا من أن ترضى شعورها ذاك، وأن تجد متنفسا لزعزعاتها الإبداعية الخلاقة .

وأحيانا ينشأ فىنا هدف من الأهداف بطريقة لا شعورية ، بل إنه يتحقق بطريقة لا شعورية أيضاً ، دون أن يدرك الممثل ذلك ، ودون أن يريد . والممثل فى كثير من الأحيان لا يدرك إدراكا تاما هذا الذى حدث إلا بعد حدوثه .

الفصل الخامس عشر الهدف الأعلى

- ١ -

استهل تورنسوف درسه اليوم بالملاحظات التالية :

إن الذى دفع دستويسكى إلى كتابة « الإخوة كارمازوف » ، وبحثه عن الله ، ذلك البحث الذى استغرق حياته كلها . وقضى تولستوى سحابة عمره يكافح فى سبيل « الكمال الذاتى » . وكافح أنطون تشيكوف ضد « تفاهة » الحياة البورجوازية ، حتى أصبح كفاحه هو هذا اللحن المميز ، فى معظم أعماله الأدبية .

فهل يمكنكم أن تشعروا كيف أن هذه الأهداف الكبرى الحيوية التى يهدف إليها عظماء الكتاب لها من القدرة ما يجتذب جميع قوى الممثل الخلاقة وما يستوعب جميع التفاصيل والوحدات الصغيرة فى مسرحية من المسرحيات أو دور من الأدوار ؟

« إن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة - فى مسرحية من المسرحيات - وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال بما هو من وحي التخيل ، يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذى ترى إليه عقدة المسرحية ، ويجب أن تكون الرابطة التى تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث يظهر أتم التفاصيل ، إذا لم يكن متصلاً بالهدف الأعلى ، زائداً عن الحاجة أو خطأ . »

كما أن هذه القوة الدافعة نحو الهدف الأعلى يجب أن تكون مستمرة طوال المسرحية كلها ، فإذا كان منشأ تلك القوة الدافعة شيئاً مفتعلاً أو متكلفاً فإنها لا تنجح بالمسرحية وجهتها الصحيحة ، وإن اتجهت إلى ما يقرب من تلك الوجهة ، أما إذا كان ذلك الدافع دافعاً إنسانياً وموجهاً إلى الوفاء بالفرض الأساسي للمسرحية ، فإنه يكون مثل الثريان الرئيسى الذى يمد كلا من المسرحية والممثل بالغذاء والحياة .

ومن الطبيعى كذلك أنه كلما كان العمل الأدبى عظيماً ، ازدادت جاذبية هدفه الأكبر — أى غايته العليا .

— ولكن ماذا يحدث إذن ، لو أن المسرحية تنقصها تلك اللبسة الساحرة التى يدعونها « لبسة العبقريّة » ؟

— عندئذ تكون الجاذبية أضعف بشكل واضح .

— وفى مسرحية رديئة ؟

— يجب على الممثل فى تلك الحالة أن يكتشف الهدف الأعلى بنفسه ، وأن يجعله أكثر عمقاً وأكثر جلاءً ، وإذا فعل الممثل ذلك يكون للاسم الذى يخلعه على هذا الهدف أهمية بالغة .

إنكم تعلمون مدى أهمية اختيار الاسم الصحيح لهدف من الأهداف . وتذكرون أننا وجدنا أن صورة الفعل (Verb form) هى الصورة المفضلة ، لأنها تمد الفعل — أو الموضوع الممثل (Action) بقوة أكبر ، ويصدق هذا نفسه ، ولكن بدرجة أعظم ، عند تحديد الهدف الأكبر أو الغاية العليا للرواية .

ولنفرض أننا نخرج مسرحية جريوبيدوف (Griboyedov) ياويلنا

من الذكاء المفرط^(١) ، وأن رأينا قد استقر على أن الغرض الرئيسى للمسرحية يمكن أن يتلخص فى العبارة الآتية : « إني أرغب فى الكفاح المستميت من أجل صوفى ، إن كثيراً من الأشياء فى عقدة المسرحية يمكن أن يؤكد هذا التلخيص ، إلا أن تلخيص العقدة فى هذه العبارة قد يكون تلخيصاً معيباً ، وربما كان العيب أن علاج المسرحية من تلك الزاوية قد يجعل ما قصد إليه المؤلف من تشهير بالمجتمع ، يبدو وليس له إلا قيمة استطرادية طارئة . ولكنك تستطيع أن تصف الهدف الأعلى بعبارة أخرى هى : إني أرغب فى الكفاح ، لا من أجل صوفى ، ولكن من أجل وطنى وعند ذاك يصبح حب تشاتسكى لوطه وشعبه فى المكان الأول ، .

وفى نفس الوقت يصبح موضوع اتهام تشاتسكى للجمع برذائله أكثر بروزاً ، كما يتخلع هذا على المسرحية كلها مغزى داخليا أعمق ، وتستطيع أن تعمق معناها أكثر من ذلك إذا قلت : إني أرغب فى الكفاح من أجل الحرية باعتبارها الموضوع الرئيسى ، فى ضوء تلك العبارة تصبح اتهامات

(١) تلخيص مسرحية يوليئنا من الذكاء

يا يوليئنا من الذكاء Woe from too much wit للكتاب الروسى جريبويدوف المتوفى سنة ١٨٩٢ مأساة روحية بطلها تشاتسكى ششاب روسى كان يضرب فى آفاق الدنيا . ثم لا يلبث أن يعود الى موسكو وقد امتلأت نفسه بأفكار ثورية ينشد من ورائها اصلاح هذا العالم وانتقاذه مما يفرقه من هموم ومفاسد . . ولا يكاد هذا البطل المخلص المتحمس اللودعى يشر بمبادئه العليا هذه بين قومه حتى تأخذه الدسائس من كل صوب ويلقاه الناس حيثما ذهب بالسخرية والاستهزاء مما يدعوهم اليه من نبذ رذائلهم والاقلاع عن آثائيتهم والعمل لدوائهم وما يوصيهم به من المحبة والبلل والغداء . . . ثم يشتد عداؤهم له ، ويشيرون عنه أنه رجل مافون بل مجنون . . ويزيد من مرارة هذا كله فى نفسه ما يتكشف له من غدر تلك الفتاة صوفى التى كان يواها ويحبب حبها القبس الإلهى الطاهر الذى كان كفيلا أن يعوضه من كراهية المجتمع ومرارة الحياة ، وما يلمسه أخيراً من أنها واحدة من هؤلاء الناس ، ولا تغفل عنهم آثانية وشراً . . . فلا يجد بدا من الرحيل عن موسكو الى الأبد ، نافياً نفسه عن وطنه الحبيب قفياً اختيارياً . . . (المراجع) .

البطل أشد قسوة ، وتفقد المسرحية كلها اللون الشخصي الفردى الذى كان لها عندما كان الموضوع مرتبطا بصرفى فقط ، بل لا تصبح مسرحية وطنية الهدف أو قومية الغاية ، بل تكون مسرحية إنسانية بكل ما تشتمل عليه تلك الكلمة من معان ، وصالحة للعرض فى كل زمان ومكان . بما تنطوى عليه من مفاهيم .

وقد تجمعت لدى من طول تجاربى الخاصة ، بعض براهين أكثر وضوحا على أهمية اختيار الاسم الصحيح لموضوع الرواية الأعلى ، كان أحدها عندما كنت أقوم بتمثيل « مريض الوهم » لموليير . فلقد كان فهمنا الأول للرواية فهما بدائيا فلخصنا موضوعها فى عبارة : « إننى أرغب فى أن أصبح مريضا » . ولكننى كنت كلما بذلك جهدا أكبر فى هذا الدور وكلما ازداد اندماجى فيه اتضح لى أكثر من ذى قبل أننا كنا نحول ملهارة مرحلة تبعث القبطه فى النفس إلى مأساة مرضية ، وقد أدركنا بسرعة خطأ الطريق التى اتبعناها فغيرنا فكرتنا عن الرواية فجعلناها : « أريد أن يعتقد الناس أنى مريض » . ومن ثم برز الجانب المضحك كله ، وأصبحت التربة مهددة لإظهار الطريقة التى كان مشعوذو الطب يستغلون بها أرجان الغبي ، وهو ما كان موليير يرى إليه .

وفى مسرحية جولدوني «مديرة الفندق»^(١) (La Locandiera) وقمنا فى

(١) - « مديرة الفندق » ...

ملهارة فكهة للكاتب الإيطالى كارلو جولدوني ظهرت سنة ١٧٥٢ وتدور حول مديرة أحد الفنادق - تلك المرأة اللعوب التى كانت تستخدم كل مواهبها وجميع مفاعلتها فى اجتذاب الأغنياء للنزول فى فندقها ثم السيطرة على قلوبهم بما تسحرهم به من وسائلها فى ميادين الحب ، حتى تنال ما تصبو إليه من الاستيلاء على آخر درهم فى جيوبهم وحتى تستنزف ثرواتهم ثم تلفظهم للكلاب بعد ذلك . وبينما نرى مشروع عقده اللهاته يتداخل ويتشابك نجد اللهاته نفسها تنبع من شخصية بطلتها ثم من شخصية أحد الأبطال الذى كان يتظاهر بأنه لا يمكن ان يقع فى شرك أبة امرأة فالذا به غرق فى هوى هذه المرأة .. (د خ) .

خطأ تلخيص فكرة المسرحية في تلك العبارة : أرغب في أن أكون عدوا للمرأة، إذا وجدنا أن المسرحية ترفض أن تتكشف لنا عما بها من فكاكة وحركة . وعندما اكتشف أن البطل يجب النساء في الحقيقة ويرغب فقط في أن يظنه الناس عدواً للنساء، عندئذ فقط غيرت فكرتي عن الرواية فأصبحت : « إنني أرغب في أن أقوم بمغازلاتي في الحفاه ، ومن ثم دبت الحياة في المسرحية فوراً .

وفي هذا المثال الأخير كانت المشكلة تتعلق بدوري أكثر مما تتعلق بالمسرحية كلها . وعلى أي حال فإن الجوهر الداخلي الكامل للمسرحية ولم يتضح إلا بعد جهد طال أمده ، عندما أدركنا أن « مديرة الفنق » هي في الحقيقة مديرة حياتنا أو بعبارة أخرى « المرأة » .

وفي كثير من الأحيان لا نصل إلى نتيجة نهائية فيما يتصل بفكرة هذا الموضوع الرئيسي إلا بعد أن تقدم المسرحية إلى الجمهور فإن الجمهور يساعدنا أحياناً في فهم التعريف الحقيقي لموضوعها .

يجب أن تكون فكرة الموضوع الرئيسي راسخة بقوة في ذهن الممثل طوال فترة التمثيل . إذ أن هذه الفكرة هي التي أدت إلى كتابة المسرحية وينبغي أن تكون تلك الفكرة هي المنبع الأصلي لما يقوم به الممثل من إبداع قبي .

بدأ المدير درسه اليوم بقوله : إن التيار الداخلي الرئيسي لمسرحية ما يوجد حالة إدراك وقوة داخلية ، يمكن بها للممثلين أن يستجوا جميع النقاط الغامضة المتشابهة ، ومن ثم يهتدون إلى نتيجة واضحة فيما يتصل بالفرض الأساسي الذي تنطوي عليه .

ذلك الخط الداخلى من الجهد الذى يهذى الممثلين من بداية المسرحية إلى نهايتها هو الذى نسميه نحن « الاستمرار » أو الفعل المتصل (Through-going action) وهذا الخط المتصل يجذب إليه جميع الوحدات والأهداف الصغيرة فى المسرحية ويوجهها نحو الهدف الأعلى . وابتداء من تلك اللحظة تخدم هذه الأهداف والوحدات كلها الغرض المشترك .

« ولكى أنه بما للفعل المتصل والهدف الأعلى ، من أهمية عملية قصوى فى عمليتنا الإبداعية الخلاقة ، فإن أقوى البراهين التى يمكن أن تقتنعوا بها هى تلك الحادثة التى أحطت بها علماً أنا شخصياً : فقد راقت طريقتنا فى التمثيل ممثلة معينة كانت تستمتع بنجاح شعبي عظيم ، ومن ثم قررت أن تترك المسرح فترة من الزمن بغية إتقان هذه الطريقة الجديدة . وقد عملت مع مدرسين مختلفين عدة سنوات ، وبعد ذلك عادت إلى المسرح .

وقد أدهشها أنها لم تعد تلقى نجاحاً ، فقد وجد الجمهور أنها فقدت أعظم مزاياها التى كانت تركز فى ذلك الفيض من الإلهام المباشر الذى حل بحل جفاف واهتمام بالتفاصيل الطبيعية ، وأساليب التمثيل الآلية المعتادة ، وغيرها من العيوب المشابهة . ويمكنكم أن تصوروا فى يسر وسهولة الموقف الذى وجدت هذه الممثلة نفسها فيه عندئذ : لقد كانت تشعر فى كل مرة تظهر فيها على المنصة بأنها تجتاز اختباراً ما ، وقد أشاع هذا الشعور الاضطراب فى تمثيلها وزاد من إحساسها بالتشتت والخوف الذى يرقى إلى درجة اليأس . وقد جربت نفسها فى مسارح مختلفة خارج المدينة ، لاعتقادها بأن جمهور العاصمة ربما كان يبخس طريقتنا أو يتحيز ضدها ، إلا أن النتيجة كانت واحدة فى كل مكان . وبدأت الممثلة المسكينه تصب لعنتها على هذه الطريقة ، وحاولت أن تتخلص منها وبذلك جهداً كبيراً للعودة إلى أسلوبها القديم فى التمثيل ، ولكنها لم تتمكن من ذلك ، إنها كانت قد فقدت الثقة فى مهارتها الجديدة المصطنعة ، ولم تعد تستطيع احتمال سخافات طريقتها القديمة ، لذا قورنت بالطريقة الجديدة التى كانت

تفضلها في الواقع . وعلى ذلك وقعت للسكينة بين المطرقة والسندان كما يقولون ، ويذكرون أنها اعتزمت أن تهجر المسرح كلية .

وقد سئحت لي فرصة — في ذلك الوقت — لرؤيتها وهي تمثل ، ثم دعني في إحدى قرات الاستراحة إلى حجرة ملابسها . . وبعد فترة طويلة من انتهاء التمثيل وانصراف الجميع من المسرح أخذت تلح في أن أبقى قليلا معها ، وأخذت تتوسل إلي ، وهي منفعلة انفعالا بالغا ، أن أذكر لها سبب التغير الذي طرأ عليها . وهنا أعدنا النظر في كل جزء من أجزاء دورها ، وفي كيفية إعدادها ، وفي جميع العتاد الفني الذي كانت قد تزودت به في أثناء دراستها لطريقتنا ، ولقد كان كل شيء صحيحا ، وكانت تفهم كل جزء منها على حدة ، ولكنها لم تكن قد أدركت الأساس الإبداعي للطريقة بوصفها كلا لا يتجزأ ، وعندما سألتها عن خط الفعل للتصل وعن الهدف الأعلى ، اعترفت بأنها كانت قد سمعت بهما بصفة عامة ، ولكن لم يسبق لها أن مارستهما بطريقة عملية .

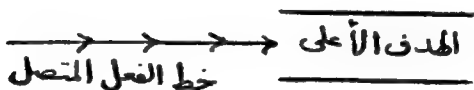
فقلت لها : إنك إذا مثلت خارج خط الفعل المتصل الذي يربط بين أحداث المسرحية فإنك إنما تقومين ببعض تمارين منفصلة على أجزاء من طريقتنا فحسب ، وهذه تمارينات مفيدة في الأعمال المدرسية . لكنها غير ذات جدوى في تمثيل دور بأكمله لقد تناقضت عن نقطة بالغة الأهمية هي أن الغرض الرئيسي من كل هذه التمارين إنما هو إرساء الخطوط الأساسية للتوجيه . وهذا هو السبب في أن الأجزاء الرائعة من دورك لم تنتج أثرأ ما وأنت إذا حطمت تمثالا جميلا فلا يمكن أن يكون للقطع الصغيرة نفس تأثيرها السابق الذي كان يسحر الالباب وهي مجتمعة في التمثال .

وفي اليوم التالي أوضحت لها في أثناء التدريب كيف تعد وحداتها — أعني مفرداتها — وأهدافها المتصلة بالفكرة الرئيسية في دورها وبالاتجاه الرئيسي فيه .

ومن ثمة انكسبت على عملها بشغف وسالتني أن أعمل معها عدة أيام
لأتمكن من تطبيق ما نبتها إليه . وكنت أراجع عملها كل يوم . وأخيراً
ذهبت إلى المسرح لأراها وهي تمثل الدور مرة أخرى ، وتمثله بروح
جديدة ، وكان نجاحها جارفاً . ولا يمكنني أن أصف لكم ما حدث ذلك
المساء في المسرح ، فقد وجدت هذه الممثلة الموهوبة جزاءها العظيم على كل
ما كابدته من آلام وشكوك استمرت أعواماً . وقد ألفت بنفسها بين
فراعى وقبلتي وبكت من الفرحة وشكرتني لأنني رددت إليها موهبتها . لقد
كانت تضحك وترقص ، وارتفع الستار عدداً لا يحصى من المرات لكي
تحيي جمهوراً لم يكن يريد أن يدعها تذهب ..

وهذا يبين لكم قيمة خط الفعل المتصل الذي يربط أحداث المسرحية
بهدفها الأعلى وما يشبع فيها من حياة وحرارة في التمثيل .

واستغرق تورسوف في التأمل بضع دقائق ثم قال :
ربما ازداد الأمر وضوحاً إذا رسمت لكم الرسم الآتي :



ثم قال موضحاً : جميع الخطوط الصغرى تتجه نحو نفس الهدف، وتندمج
في تيار رئيسي واحد .

ولكن دعونا ندرس حالة يمثل لم يقرر هدفه النهائي ، ويكون دوره
من خطوط صغرى تؤدي إلى اتجاهات مختلفة، وفي هذه الحالة تكون لدينا
الخطوط الآتية المنفصلة :



فإذا كانت جميع الأهداف الصغرى في دور من الأدوار متجهة ووجهات مختلفة فإن من المستحيل قطعاً تكوين خط متين متصل منها . و يترتب على ذلك أن يكون الفعل (Action) متقطعاً وغير منسق ولا صلة له بأى صورة كلية لموضوع الرواية وهدفها الأعلى . ومهما بلغ كل جزء من الكمال فى ذاته ، فلا مكان له فى المسرحية على ذلك الأساس .

ولأعرض عليكم حالة أخرى : لقد اتفقنا بالتأكيد على أن الخط الرئيسى للفعل ، وعلى أن موضوع الرواية الأساسى هما — من حيث التركيب المصنوى — جزء من المسرحية ... أليس كذلك ، واتفقنا أيضاً على أنه لا يمكن الغرض من شأنها دون الإضرار بالمسرحية نفسها . ولكن لنفرض أننا أدخلنا موضوعاً غريباً على المسرحية ، أو وضعنا فيها ما يمكن تسميته اتجاهها (Tendency) غير الاتجاه الذى قصده المؤلف ، فإن العناصر الأخرى تظل كما هى ، إلا أنها تنحرف بتأثير هذا الاتجاه الجديد . ويمكن التعبير عن ذلك بهذه الطريقة : —



الهدف الأعلى

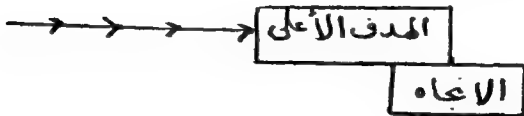
الاتجاه الجديد

المخالف للاتجاه الذى يقصده المؤلف

إن مسرحية لما مثل هذا العمود الفقرى الشائه المحطم لا يمكن أن تعيش . وهنا يخرج جريشاً بشدة على هذا رأى وينفجر قائلاً :

ولكن ألسنت بهذا تسلب كل مخرج ، وكل يمثل حقها فى الابتكار وتنكر عليها قدرتها الخلاقة الفردية ، كما تنكر عليها كل ما يحتمل من قدرتها على تجديد الروائع القديمة ، وذلك بتفريها إلى روح العصر الحديث ؟

ويكون رد تور تسوف رداً هادئاً ، ويشرع في توضيح الأمر قائلاً :
أنت وكثيرون ممن يذهبون مذهبك هذا في التفكير ، كثيراً ماتستون
فهم معاني كلمات ثلاث فلا تنفكون تخططون بينها . وهذه الكلمات هي :
خالد وحديث ووقتي . يجب أن تكون قادراً على التمييز الدقيق بين القيم
الإنسانية الروحية إن أردت أن تصل إلى المعنى الحقيقي لتلك الكلمات .
إن ما هو حديث قد يفدو خالداً ، إذا كان يتناول مسائل الحرية والعدالة
والحب والسعادة والبهجة العظيمة والالام العظيم ، وأنا لا أعترض على ذلك
النوع من الحداثة في عمل مؤلف مسرحي .
والوقتية - أي الشيء المؤقت - هي على النقيض من ذلك تماماً ،
إذ لا يمكن أن تصبح خطوذاً ، أعني شيئاً خالداً . فهي تعيش اليوم فقط ،
وتنسى غداً ، وهذا هو السبب في أن العمل الفني الخالد لا يمكن أن يمت
بسبب إلى ما هو وقتي ، مهما كانت مهارة المخرج ومهما كانت موهبة الممثلين
الذين يحاولون إخفاء سمة الخلود على الشيء المؤقت .
إن العنف وسيلة رديئة دائماً ولا ينبغي استخدامها في العمل الإبداعي
ولذلك فإن بعث الحياة في خطلة دور تقادم عليه العهد ياقحام فكرة عابرة
لا يمكن أن يؤدي إلا إلى موت المسرحية والدور معا ، ومع ذلك فلامراء
في أننا نجد استثناءات جد نادرة لهذه القاعدة ، ونحن نعلم أنه يمكن أحياناً
تطعيم فاكهة من نوع معين بفاكهة من نوع آخر ، فنتج فاكهة من نوع جديد
وفي بعض الأحيان يمكننا تطعيم أثر قديم تطعماً طبعياً بفكرة حديثة—
أو معاصرة فتدب الحياة في هذا الأثر ، وفي تلك الحالة تذوب الإضافة في
الموضوع الرئيسي :



والنتيجة التي يجب أن تستخلصوها من هذا هي . وجوب المحافظة أولا وقبل كل شيء على هدفكم الأعلى ، وعلى خط الفعل المتصل الذي يربط بين الأحداث في المسرحية . وكونوا على حذر من الانجذارات الدخيلة والأهداف الغريبة المقحمة على الموضوع الرئيسي .

إنني لأطيب نفسا إذا كنت قد أفلحت في إقناعكم بما لخصه الشينين من أهمية خاصة لاتعد لها أهمية ، ذلك لأنني أشعر عندئذ بأنني قد حققت هدفي الأساسي بوصني معلما ، وأنتى قد أوضحت واحداً من الأجزاء الأساسية لطريقتنا .

وبعد فترة طويلة من الصمت استطرد تورنسوف قائلاً :

« إن كل فعل يقابله رد فعل ، ورد الفعل هذا يقوى بدوره الفعل ؛ وفي كل مسرحية تجد إلى جانب الفعل الرئيسي ، رد فعله المضاد ، وهذا ما يسعدنا لأن تقيته المحترمة ، هي مزيد من الفعل . ونحن نحتاج إلى ذلك الصدام بين الأهداف ، وإلى جميع المشاكل التي تترتب على تطاحننا والتي تطلب حلاً ، وذلك لأن تطاحن الأهداف يؤدي إلى النشاط الذي هو أساس فننا . وأحسن مثل نضربه على ذلك هو شخصية براند (١) :

(١) مسرحية براند Brand مسرحية رمزية للكاتب النرويجي الأشهر هنريك إبسن وبطلها براند قس شاب ضاق ذرعاً بما خامر قلوب المتدينين من بني بلده من روح المساومة والتفريط في أصول الدين ليكثروا وسطاً بين شهواتهم وبين ما يدعوهم إليه دينهم من سمو فوق رغائب هذه الدنيا . وهو لهذا يهجر بلده ويلجأ إلى قمة أحد الفيوردات الثلجية النرويجية لكي يمارس دينه الحق ويقترض مبادئه الصارمة على نفسه وعلى الناس ، وإن كلفه هذا نفسه وطفله ثم زوجته آجنس . ثم لا يلبث الناس أن يقضيوا به ويمبادئه فيها جموته ويطردونه من بيتهم ليمش وحيداً طريقاً في حقول الثلج إلى أن يحطم هيار من الثلج يجعله يجار إلى ربه منادياً .. ويأتيه الجواب هكذا :

أي رب تنادي !
انه رب المحبة !

افترضوا أننا متفقون على أن شعار براند «كل شيء أو لا شيء» هو الشعار الذى يمثل الهدف الرئيسى للمسرحية (وكون هذا صحيحاً أو غير صحيح عالج الموضوع الآن) . إن مبدأ أساسياً وتعسفياً من هذا النوع شيء مخيف ، فهو لا يسمح لبراند (بأى مساومات أو حلول وسطى ولا بأى لون من ألوان التساهل أو الضعف فى سبيل تنفيذ هدفه الاسمى فى الحياة.

والآن فلأحاول أن أربط بين هذا الموضوع الرئيسى ومختلف الوحدات الفردية الصغرى فى المسرحية ، بل أن أربط بينه وبين المشهد الذى كان موضوع دراستنا فى مشهد «أجنس» وملابس الطفل . فإنا إذا حاولت ، فى ذهنى ، أن أوفق بين هذا المشهد وفكرة الموضوع الرئيسى للرواية «كل شيء أو لا شيء» ، فإنى أستطيع أن أبذل قدراً كبيراً من التخيل حتى أوفق بينهما بطريقة ما .

على أنه يكون أقرب إلى الطبيعة بكثير إذا أنا اعتبرت «أجنس» ، وهى الأم ، تمثل خط رد الفعل أو خط الحركة المضادة ، وذلك لأنها ناتجة متعمدة على فكرة الموضوع الرئيسى .

ولذا أنا حللت دور براند فى هذا المشهد فن السهل العثور على العلاقة بين الدور وبين الموضوع الرئيسى ، لأن براند يريد أن تتنازل زوجته عن ملابس الطفل لتتم تضحيتها فى سبيل الواجب ، وهو باعتباره شخصاً متديناً شديد التعصب لدينه يطالبها بكل شيء لتحقيق مثله الأعلى فى الحياة ، وحركتها المضادة لا نتيجة لها سوى مضاعفة فعله المباشر - أى تمسكه بما يطلب منها ، وهكذا نجدنا هنا أمام صدام بين مبدأين .

إن «الواجب» عند براند يصطارع ضد «الحب» عند الأم ، وهذا معناه أن «فكرة» تناضل «شعوراً» ، وأن «الداعية» المتعصب يناضل «الأم» المحزونة ، وأن جوهر «الذكورة» يناضل جوهر «الأنوثة» .

ولذلك نجد أن خط الفعل المتصل في هذا للشهد في يدى براند ، كما نجد الحركة المضادة أو رد الفعل في يدى أجنس .

ثم يقول تورسوف : والآن أرجوكم أن تعيرونى كل انتباهكم ، فلى شىء ما ، أريد أن أقوله لكم .

إن كل ما قننا به في هذه المرحلة الدراسية الأولى ، كان موجها نحو تمكينكم من إحراز السيطرة على أهم ثلاثة عناصر في عملتنا الإبداعية الخلاقة وهذه العناصر الثلاثة هي :

١ — الإدراك الداخلى .

٢ — خط الفعل المتصل الذى يربط أحداث المسرحية .

٣ — الهدف الأعلى .

ثم يسود الصمت برهة ويختم تورسوف درسه بقوله :

لقد تناولنا جميع هذه النقاط بصورة موجزة ، وقد أصبحتم تعلمون الآن ما الذى نرى إليه بقولنا ، طريقتنا أو مذهبنا فى التمثيل .

لقد شارفت سنتنا الدراسية الأولى على الانتهاء . وكنت أتوقع أن يهبط على الإلهام بعد أن كدنا نخرج من دراسة هذا المذهب ، أو تلك الطريقة فى التمثيل . . . ولكن .. وأأسفاه : لقد تبددت أحلامى .

كانت هذه الأفكار تسدق فى ذهنى ، وأنا واقف فى البهو الخارجى للسرحة ألبس معطفي وألف يبطء لفاعى حول عنقى .

وجأة لكرزنى أحدم ، فاستدرت لأجد تورسوف .

لقد كان لاحظ حالى النفسية المكتئبة ووفق إلى اكتشاف سببها . فحاولت أن أراوغه ولكنه ظل يتابعنى فى عناد بالسؤال تلو السؤال .

لقد سألتى وهو يحاول أن يفهم سبب خيبة أملى فى تلك الطريقة: كيف
تُشعر الآن عندما تكون فوق خشبة المسرح ؟

وقلت أجيبه :

— هذه بالذات هى المشكلة ، إننى لا أشعر بشيء غير عادى أو غير مألوف ،
إننى أشعر فوقها بالراحة وطمأنينة النفس . وأعرف ماذا أفعل ، ولدى
هدف من وجودى هناك ، وأنا أؤمن بأفعالى كما أؤمن بحقى فى أن
أكون على النصبة .

فسألتى :

وماذا تبغى أكثر من ذلك ؟ هل تشعر أن هذا خطأ ؟
ولم يسعنى إلا أن أعترف بأن الذى افتقده هو تشوقى إلى الوحى . .
الإلهام . وعند ذلك قال لى :

لا تقصدنى أنا للحصول على الإلهام الذى تريده ، إن طريقي فى التمثيل
لن تصنع لك الإلهام أبدا . بل هى تستطيع فقط أن تمهد التربة المواتية له .
ولو كنت مكانك لتخلّيت عن مطاردة هذا الشبح ، وبالأحرى الإلهام .
دعه لتلك المحورية التى تصنع المعجزات : أعنى الطبيعة ، وكرس نفسك
لما يدخل فى نطاق الطاقة البشرية الرائعة .

صح الدور الذى يعمد به إليك على الطريق الصحيح فإذا به يمضى قدماً
ويزداد اتساعاً وعمقا ويؤدى فى النهاية إلى الإلهام . .

الفصل السادس عشر

عند مشارف العقل الباطن

- ١ -

استهل المدير كلامه بملاحظة مشجعة مؤداها أننا قد فرغنا من الجزء الأكبر من الأعمال التي تهدف إلى إعدادنا إعداداً داخلياً - ثم قال :

كل هذا الإعداد هو تدريب لحالة الإبداع الداخلية في نفوسكم ، وهو يساعدكم في العثور على هدفكم الأعلى وعلى خط الفعل المتصل ، ثم هو يخلق فيكم مهارة فنية نفسية واعية .

ثم تستطيع زبرات صوته بشيء من المهابة والوقار ويقول :

وهو يهديكم في النهاية إلى « منطقة العقل الباطن » . ودراسة هذه المنطقة الهامة جزء أساسي من طريقتنا في التمثل .

إن عقلنا الواعي يرتب ظواهر العالم الخارجي المحيط بنا ، ويدخل عليها قدراً معيناً من النظام . وليس ثمة خط واضح يفصل بين التجربة الشعورية والتجربة غير الشعورية ، وعقلنا الواعي يعين في كثير من الأحيان الاتجاه الذي يواصل فيه عقلنا الباطن عمله ، ولذلك كان الهدف الأساسي لمهارتنا الفنية النفسية هو أن نجعلنا في حالة إبداع يتمكن فيها عقلنا الباطن من أن يؤدي وظيفته بطريقة طبيعية .

ومن العدل أن نقرر بأن العلاقة بين المهارة الفنية وبين حالة الخلق والإبداع اللاشعورية هي نفس العلاقة القائمة بين قواعد اللغة والشعر . ومن سوء الحظ أن تطغى اعتبارات القواعد اللغوية على اعتبارات الشاعرية ،

وذلك هو ما يحدث في المرح في الكثير جداً من الأحيان : إلا أننا لا يسعنا مع ذلك أن نستغنى عن قواعد اللغة التي يجب علينا استخدامها لتساعدنا على ترتيب المادة الإبداعية اللاشعورية التي لا يمكنها أن تتخذ صورة فنية إلا بعد تنظيمها .

إن الممثل في الفترة الأولى من دراسته الواعية لدور من الأدوار يتحسس طريقه إلى كنه هذا الدور ، دون أن يفهم مطلقاً ما يحدث في داخل نفسه هو أو ما هو حادث حوله فهما جيداً ، ولكنه عندما يصل إلى منطقة العقل الباطن فإن روحه تنفتح عيونها ، وهنا يتنبه إلى كل شيء ، حتى إلى التفاصيل الدقيقة ، ويصبح للأمر كله معنى جديد كل الجدة : إنه يدرك وجود مشاعر جديدة وتصورات وآراء ووجهات نظر جديدة في نفسه وفي دوره على السواء : إن حياة الإنسان الداخلية — بعد عبوره مشارف العقل الباطن — تتخذ من تلقاء نفسها صورة بسيطة كاملة ، لأن طبيعة أعضائنا تتولى عندئذ توجيه مراكز جهازنا الإبداعي الخلاق الهامة كلها . وعقلنا الواعي لا يدري من ذلك كله شيئاً ، إذ أن مشاعرنا نفسها لا تستطيع أن تهتدي إلى طريقها في هذه المنطقة — ومع ذلك فإن الإبداع الحقيقي يستحيل بدونها . .

إنني لن أمدكم بأى طرق فنية للسيطرة على العقل الباطن ، وإنما أستطيع فقط أن أعلّمكم الطريقة غير المباشرة التي تتيح لكم الوصول إليه ، والتي تجعلكم تسلمون لسلطانه زمام أنفسكم .

إننا ننظر ونسمع ونفهم ونفكر بطريقة تختلف قبل أن تتخطى مشارف العقل الباطن عنها بعد أن تتخطى تلك المشارف ، إننا قبل تخطى تلك المشارف تكون لنا مشاعر ذات مسحة شبه صادقة ، أما بعد ذلك فتكون لنا عواطفنا الصادقة بالفعل . ونحن في أول مشارف العقل الباطن نشعر بحالة تجريدية من حالات الهم المحدود ، أما فيما وراء ذلك ، أى

حينما نوغل فى منطقة العقل الباطن نفسه ، فنشعر بحالة تجريدية من حالات الخيال أكثر انطلاقاً من الحالة الأولى . وحريقتنا فى الحالة الأولى تكون محدودة فى نطاق العقل والتقاليد ، أما فيما وراء ذلك فتكون حريقتنا حرية جريئة ذات إرادة وفاعلية ، ولا تنى تمضى إلى الأمام قدماً . وهناك .. فى منطقة العقل الباطن هذه تختلف عملية الإبداع فى كل مرة تقوم بها من جديد .

وهنا يذكرنى بالشاطئ الممتد على المحيط ، حيث ترمى الأمواج الكبيرة ، والأمواج الصغيرة على الرمال ، فيتراقص بعضها حول أقدامنا ، ويصل البعض الآخر إلى ركبتينا ، بل وقد يوقع بنا فى الماء على الرغم منا ، فى حين نجرقنا : الأمواج الكبرى إلى عرض البحر ، لتعود فتلقى بنا فى النهاية إلى الشاطئ مرة أخرى .

ويحدث أحياناً ألا يس فىض العقل الباطن الممثل إلا مساطيقاً ، ثم يتلاشى ، وأحياناً أخرى يغمر كيانه جميعاً حاملاً إياه إلى أعماقه ، حتى يلقي به فى النهاية الى شاطئ العقل الواعى مرة أخرى .

إن كل ما أقوله لكم الآن ليس له وجود إلا فى مجال المشاعر فقط لا فى مجال العقل والمنطق . ويمكنكم أن تفهموه . ولذلك أقص عليكم حادثة وقعت لى شخصياً وساعدتني على فهم الحالة التى أصفها . وهى حادثة قد تنى بإفهامكم ما أقصد بدلا من الاستغراق فى الشروح المسببة .

كنا تنسلى ذات مساء بإجراء مختلف ألعاب التسلية فى حفلة أقيمت بمنزل بعض الأصدقاء فقررنا أن يجرؤا لى عملية جراحية ، من قبيل التضمكة ، فأحضروا منضدتين واحدة لإجراء العملية ، والأخرى لحل أدوات الجراحة الوهمية ، وقد غطيت المنضدتان بالملاءات ، وجيء بالأربطة والأحواض والأوعية المختلفة .

ولبس الجراحون «ستراهم البيضاء» كما ألبسنى قيصاً أبيض من النوع الذى يلبسه المرضى فى المستشفيات . ثم أرقدوني على منضدة العمليات

ووضعوا عصاية على عيني - وأزعجني سلوك الأطباء المفعم بالرعاية والعناية
إذ كانوا يعاملونني وكأنني في حالة تدعو لليأس ، وكانوا يفعلون كل شيء
بجد لا مزيد عليه ، وبغناه التمع في ذهني خاطر مر كالبرق إذ ساءلت نفسي :
« ماذا يحدث لو أنهم أعملوا مباحضهم في جسدي بالفعل ؟ » .

وبعث الشك والترقب القلق في نفسي ، وغدت حاسة السمع عندى
مرهفة ، وحاولت ألا تفوتني حركة أو بادرة . وكنت أسمعهم يتهامون
من حولى ، ويصبون الماء ويحركون آلاتهم فيحدثون صليلا ، ومن حين
لآخر كان يصدر عن إناء كبير صوت مدو يشبه رنين الأجراس الجنائزية .
ثم همس أحدهم ، فلنبدا .

وإذا بشخص يقبض على معصمى اليمين بشدة ، ثم شعرت بالم غامض
تلته ثلاث وخزات حادة .. ووجدتني أرتجف بالرغم منى .. وحك أحدهم
معصمى بشيء خشن له رائحة نفاذة . ثم أحيط معصمى بالاربطة ، بينما أخذ
أشخاص يتحركون من حولى بسرعة . وهم يناولون الجراح ما يحتاج إليه .
وأخيراً ، وبعد فترة من الصمت طويلة ، بدءوا يتكلمون بصوت
مرتفع ، ويضحكون ويهتوتنى ، ثم نزع العصابة عن عيني فوجدت على
ذراعى اليسرى ، طفلا حديث الولادة ملفوفاً كله بالشاش ، طفلا صنعوه
من يدى اليمنى . وكانوا قد رسموا على ظهر يدى وجه طفل أبله بادى
السذاجة .

وأنا أسألكم الآن : هل كانت المشاعر التى طافت بى مشاعر صادقة ؟
وهل كان إيماني بها إيمانا حقيقياً ، أم أنها كانت من قبيل تلك المشاعر التى
ندغوها المشاعر التى تبدو عليها مسحة من الصدق ؟ .

ويتولى تورسوف الإجابة على سؤاله ، وهو يتذكر أحاسيسه فيقول :
لم يكن ذلك بالطبع صدقا حقيقيا ولا إحساسا حقيقيا بالإيمان . وإن كنا
نستطيع أن نقول تجاوزا ، ومن حيث مقتضيات المسرح : لئن قد عشت

تلك المشاعر بالفعل ومع ذلك فلم أكن أو من بما كان يحدث لى ذلك الإيمان الذى له كيان متين متماسك، فقد كان هناك تأرجح مستمر، مرة إلى الأمام ، ومرة إلى الوراء بين الإيمان والشك، بين المشاعر الحقيقية وتوهم الإحساس بها . وكنت أشعر طوال الوقت أنه لو أجريت لى عملية جراحية حقيقية لعانيت نفس المشاعر التى عانيت بها فى أثناء إجراء هذه العملية الوهمية ، فما لاشك فيه أن الوم كان يشبه الواقع إلى حد كبير

لقد كنت أشعر فى لحظات معينة بأن مشاعرى ، هى نفس المشاعر التى كان يمكن لى أن أحس بها لو كان الأمر حقيقيا ، فقد كانت تذكرنى بأحاسيس مألوفة لدى فى واقع الحياة ، بل كانت تتناوب نوبات من الشعور بأنى سأفقد الوعى ، ولو لثوان معدودات ، وكانت تلك النوبات تختفى لحظة ظهورها تقريبا ، إلا أن الوم قد خلف آثاره ، ومازلت مقتنعا حتى اليوم بأن ما حدث لى ذلك المساء يمكن أن يحدث فى واقع الحياة .

ثم اختتم المدير قصته بقوله :

« كانت تلك أول مرة أعانى فيها الحالة التى تترتب على الدخول إلى منطقة العقل الباطن ، .

ومن الخطأ أن تصور أن الممثل يعيش صورة أخرى من الحقيقة فى أثناء قيامه بعمل إبداعى على المسرح ، فلو أن هذا هو الحال لعجز كياننا الجسمانى والروحى عن احتمال مقدار الجهد الملقى على عاتقه .

ونحن نعيش على المسرح — كما تعلمون — على ذكرياتنا الانفعالية المستمدة من وقائع الحياة ، وفى بعض الأحيان ترقى هذه الذكريات إلى درجة من الوم تجعلها تبدو كالحياة نفسها ، ومع أن نسيان النفس تمام النسيان والإيمان الذى لا يتزعزع بما يجرى على المسرح شئ يمكن ، فإنه شئ قلما يحدث ، فنحن نعرف أن ثمة لحظات متفرقة — لحظات تتفاوت طولها وقصرها — ينغمس فيها الممثل فى «منطقة العقل الباطن» ، يدأن الصدق ومظهر

الصدق، الإيمان والاحتمال ، يتناوبان الظهور في غير هذه اللحظات ، فيظهر أحدهما ثم يختفي بينما يظهر الآخر ثم يختفي وهكذا .

إن القصة التي قصصتها عليكم الآن ، هي مثل على التطابق الذي يوجد بين الذكريات العاطفية وبين المشاعر التي يطلبها الدور ، والتشابه الناتج من هذا التطابق يقرب الممثل من الشخصية التي يصورها ، وفي مثل هذه الظروف يشعر الفنان المبدع باندماج حياته في حياة دوره ، وأن حياة دوره هي نفسها حياته الشخصية ، ويؤدي هذا الاندماج إلى حدوث تحول في شخصية الممثل يشبه المعجزة .

وهنا يصمت تورسوف لحظات قليلة يستغرق في أثنائها في التأمل ثم يقول :

« ثمة أشياء أخرى غير هذا التطابق بين الحياة الواقعية والدور التمثيل من شأنها أن تدخلنا إلى « منطقة العقل الباطن » ، ففي كثير من الأحيان يقع حادث خارجي بسيط لا علاقة له بالتمثيل المسرحية أو الدور أو ظروف الممثل الخاصة به ، فيبعث في المسرح فجأة موجة من الحياة الحقيقية ، ويدفعنا في الحال دمعاً إلى حالة إبداع لاشعورية .

ويجيبه المدير : « أي شيء حتى وإن كان سقوط منديل أو انقلاب أحد الكراسي ، فإن وقوع حادث حقيقي في جو المسرح الذي تجري فيه كل الأمور بناء على خطة مرسومة ، يشبه هبوب نفحة من الهواء التي في غرفة فاسدة الهواء ، إذ يضطر الممثل إلى النقاط المنديل أو الكرسي بطريقة تلقائية لأنه لم يتدرب على ذلك في المسرحية ، فهو لا يفعل ذلك بوصفه ممثلاً ولكن بوصفه إنساناً عادياً ، وهذا يخلق شيئاً من الصدق يجد الممثل نفسه مضطراً بسببه إلى الإيمان به . ويرز هذا الصدق باعتباره شيئاً يختلف تمام الاختلاف عما يحيط بالممثل من أشياء تقليدية مكيفة ، وبالأحرى تجري وفقاً لحطة موضوعة وإعداد سابق ، وفي وسع الممثل أن يدبج تلك اللحظات العرضية

الحقيقية في دوره ، أو أن يستبعدا ، إذ يمكنه أن ينظر إليه بوصفه مثلاً ، ويمكنه أن يدبجها بوصفه هذا في الإطار العام لدوره ، كما يمكنه أن يخرج من دوره لحظة ، ويتخلص من الحدث الطارىء الدخيل ، ثم يعود إلى تقاليد المسرح ويواصل فعله - أعني تمثله - الذى انقطع .

• إن الممثل إذا استطاع أن يؤمن حقاً بالحدث التلقائى (وبالأحرى الحادث الذى يقع من ذات نفسه دون أن يرد في خطة الإخراج) وأن يستخدمه في دوره فإن هذا سوف يساعده بلا شك ، لأنه سوف يهديه إلى الطريق المؤدى إلى « مشارف العقل الباطن » .

• إن أمثال هذه الأحداث العارضة تعمل في كثير من الأحيان عمل شوكة الأنعام التى تصدر عنها نفعة حية ، تحملنا حملاً على التحول من الزيف والتصنع إلى الصدق ، بل إن لحظة واحدة من تلك اللحظات يمكن أن توجه البقية الباقية من الدور الوجهة الصحيحة .

• من أجل هذا يجب أن تتعلموا كيف تقدررون مثل هذه الأحداث حق قدرها ، ولا تدعوها تفلت من أيديكم . ودرّبوا أنفسكم على استخدامها بحكمة عند وقوعها من تلقاء نفسها ، فإنها وسيلة ممتازة من وسائل الاقتراب إلى العقل الباطن .

- ٢ -

استهل المدير حديثه اليوم بقوله :

« كنا - حتى هذه اللحظة - نبحث في موضع الأحداث الطارئة العرضية التى يمكن استخدامها كوسيلة للاقتراب من العقل الباطن ، بيد أنه لا يسعنا أن نتخذها أساساً نرتب عليه قواعد عامة : فما الذى يمكن أن يفعله الممثل إذا لم يكن واقعاً من النجاح في هذه الناحية ؟ » .

ليس أمامه سوى الاستعانة بوسيلة فنية نفسية من الوسائل الشعورية التي يمكنه بواسطتها أن يذلل الطريق ويهيئ الظروف الملائمة للاقترب من «منطقة العقل الباطن»، ولكن تفهموا ما أرى إليه بطريقة أكثر وضوحاً أضرب لكم المثل الآتي :

أرجوكم يا كوستيا ، فانيا أن تمثلنا أمامنا المشهد الأول من تدريب «التقود المحترقة» وأرجو أن تذكروا أن كل عمل إبداعي ، ينبغي أن يبدأ بعملية استرخاء أولاً وقبل كل شيء ، ولذلك فإن أرجوكم أن تجلسا في وضع مريح وأن توفرا الطمأنينة لنفسيكما ، كما لو كنتما في المنزل تماماً .

وعند ذلك صعدنا إلى المنصة ، وامتلنا لما أمرنا به .

ويصبح بنامن موضعه في الصالة : « هذا لا يمكن ... استرخياً أكثر ! بل استشعر الراحة واخلو البال أكثر عما تكونان في بيتكما ، لأننا هنا لا نعالج أمراً واقعاً ، وإنما نعالج الوحدة أمام الجمهور (أو إشاراً أنفسنا بالوحدة وإن كنا أمام الجمهور) ولذا يجب أن ترخيا عضلاتكما أكثر فأكثر - وأن تقللا من ذلك التوتر البادئ عليكما بمقدار خمسة وتسعين في المائة ، .

« ولعلكما تظنان أني أغالي في تصور مبلغ هذا التوتر الذي يبدو عليكما . كلا .. ليس الأمر أمر مبالغه بالطبع ، فإن الجهد الذي يبذله الممثل عندما يقف أمام جمهور كبير ، جهداً لا يمكن تقديره لعظمه ، وأسوأ ما في الأمر أن كل هذا الجهد يبذل دون أن يلحظه الممثل . ودون أن يحتاج إليه أو يفكر فيه .

ولذلك فلا تترددا في التخلص من أكبر قدر ممكن من ذلك التوتر . وليس ثمة ما يدعوكما إلى الظن بأن ما يبقى فيكما من جهد هو أقل مما تحتاجان إليه ، وأتيا مهما قلتما من توتر عضلاتكما فلن يكون ذلك بالقدر المطلوب أبداً . »

ويسأله أحدهم: وأين يكون الحد الفاصل - في رأيك - بين الحالتين ؟
ويجيبه المدير : «ستبتك حالتك الجسمية والنفسية ذاتها بما هو صواب
وستزداد مقدرتك على الإحساس بما هو صادق وسوى وذلك عندما تصل
إلى الحالة التي نسميها نحن « أنا كائن » ، وبالأحرى كينونة الممثل في دوره
أو عيشه فيه » .

وكنت في تلك اللحظة أشعر أنه لا يمكن لتورتسوف أن يطلب مني أن
أكون في حالة أشد استرخاء من الحالة التي كنت فيها ، ومع ذلك فقد استمر
بطلب المزيد من الاسترخاء وإزالة التوتر .

وكانت النتيجة أنني بالغت في ذلك فوصلت إلى حالة من الخمول والتبلد ،
وذلك مظهر آخر من مظاهر الجمود العضلي كان يتعين علي أن أقاومه .
ولكي أنجح في ذلك أخفت أغير أوضاع جسمي ، وأحاول التخلص من
الضغط عن طريق الفعل ، وانتقلت من إيقاع سريع عصبي إلى إيقاع بطيء
يكاد يغلب عليه الكسل .

ولم يلحظ المدير ما كنت أفعل فحسب ، بل لقد أبدى موافقته قائلاً :
«عندما يذلل الممثل جهداً زائداً عن الحاجة ، يكون من المستحسن أحياناً
أن يسلك في عمله سلوكاً أكثر خفة وأقل اتزاناً وصرامة ، وهذه طريقة
أخرى لعلاج التوتر » .

إلا أنني كنت لا أزال عاجزاً عن التوصل إلى حالة الهدوء والراحة
التي أشعر بها وأنا مستلق في ترائخ على أريكتي في المنزل .

وعندئذ طلب تورتسوف المزيد من الاسترخاء ، ثم ذكرنا بأنه لا ينبغي
أن نسعى إلى الاسترخاء لذات الاسترخاء ، وذكرنا بالمرحلة الثلاث : التوتر
والاسترخاء والتبرير .

وكان المدير محقا ، لأننى كنت قد نسيت تلك المراحل ، وما أن أصلحت من خطئى حتى أحسست بتغير كامل يغشائى إذ أقيمت كيانى كله ينجذب إلى الأرض ، ووجدتني أغوص في المقعد الذى كنت أرقده عليه تقريبا ، وبدا لى في تلك اللحظة أن معظم التوتر الذى كنت أشعر به قد تلاشى — ومع ذلك لم أكن أشعر بنفس الحرية التى يشعر بها الإنسان في الحياة العادية ، فإذا كان السبب يا ترى ؟ وعندما توقفت لكي أحلل الظرف الذى أنا فيه وجدت أن انتباهى كان مشدوداً متوتراً ، وأنه بذلك يحول بينى وبين الاسترخاء ، وقد قال المدير معلقاً على هذا :

إن الانتباه للتوتر المشدود يشل حريتك بقدر ما تشلها التقلصات العضلية ، وعندما تكون طبيعتك الداخلية أسيرة ذلك الانتباه ، فإن تطور العمليات اللاشعورية داخل نفسك لا يمكن أن يتم بطريقة سوية ، فيجب عليك إذن أن تحقق حريتك الداخلية كما يجب عليك أن تحقق استرخاءك الجسماني . .

ويتدخل فانيا بقوله « يخيل إلى أن الممثل يجب أن يلغى خمسة وتسعين في المائة من انتباهه ذلك المشدود المتوتر أيضاً ، .

ويقول المدير : « بالضبط ، فإن زيادة التوتر الناجمة عن الانتباه المرفف تعادل زيادة التوتر الناجمة عن التقلص العضلي ، وإن كانت معالجة التوتر الناجمة عن الانتباه تكلفك قدراً أكبر من الحذف والمهارة ، لأنك إذا قارنت أنسجة النفس بالعضلات وجدت أنها كخيوط العنكبوت بالقياس إلى الحبال الغليظة وتلك الأنسجة يسهل تمزيقها فرادى ، ولكنك تستطيع أن تغزل منها حبالاً متينة بضمها بعضها إلى بعض ، بيد أنه يجدر بك أن تتناولها برفقة عندما تشرع في غزلها للمرة الأولى .

وهنا يسأله واحد من الطلبة : كيف يمكننا أن نعالج التشنجات الداخلية

ويجيبه المدير بنفس الطريقة التي تعالج بها التقلصات العضلية ، إذ تبحث أولاً عن نقطة التوتر ، ثم تحاول تخفيفه ، وأخيراً تتخفّضاً مناسباً أساساً لتحريك منه .

« عليك أن تفيد من هذه الحقيقة البديهية، وهي أنه غير مسموح لانتباهك بالتطواف في أرجاء المسرح ، بل يجب أن يكون مركزاً في دخيلة نفسك ، فعليك أن توجهه إلى موضوع جدير بالاهتمام ، شيء يعينك على أداء تمرينك، وبعبارة أخرى ينبغي أن توجه انتباهك إلى هدف أو فعل جذاب . . .

وأخذت أستعرض الأهداف التي يتضمنها تمريننا ، وأستعرض جميع الظروف التي يقدمها المشهد ، وأطوف بنهني خلال الحركات جميعها وعندئذ حدث شيء لم أكن أتوقعه . إذ وجدت نفسي في حجرة غريبة على ولاعهد لي بها، ووجدت فيها شخصين مسنين فإذا هما والدا زوجتي ، وقد أثرت في هذه المفاجأة التي لم تكن تخطر لي على بال وأربكتني ، إذ كان من شأنها أن تزيد مسؤولياتي ثقافاً ، فهذان إنسانان يجب أن أكدح من أجلهما أيضاً ، وبهذا يكون من واجبي أن أوفر طعاماً لحنة أشخاص بالإضافة إلى نفسي . وزاد هذا في أهمية عملي ، وفي اهتمامي بمراجعة الحسابات في اليوم التالي ، وقامى أنا نفسي بالنظر في الوثائق والمستندات بلا إبطاء . ثم جلست في المقعد وأخذت أعبت بقطعة من الدوبارة بين أصابعي في حالة عصبية .

وهنا هتف تور وسوف معرباً عن رضاه : كان هذا جميلاً . لقد كان تحرراً حقيقياً من التوتر . وأستطيع الآن أن أومن بكل ما تفعله وكل ما تفكر فيه ، حتى إن كنت لا أدري ما يدور بخلدك على وجه الدقة ، . وكان المدير محقاً . فعندما تأملت حالة جسمي وجدت عضلاتي خالية من التوتر . وكان من الجلي أنني وصلت إلى المرحلة الثالثة بطريقة طبيعية، وذلك بملومي في مكاني واكتشافني لأساس حقيقي لما كنت أعمل .

وعندئذ سمعته يقول في صوت رقيق لقد وصلت الآن إلى الصدق الفتي

الحقيق والإيمان بأفعالك ، وأنت الآن فى الحالة التى نعبّر عنها بعبارة أنا كائن .
إنك الآن على الاعتبار ، ولكن لا تسرع ، بل استخدم بصيرتك للنفاذ إلى
نهاية كل فعل تقوم به . ثم أدخل فكرة جديدة إذا كان ذلك ضرورياً .
قف . . . لماذا ترددت إذن ؟

وكان من السهل أن أعود إلى الطريق السوى ، ولم يكن على إلا أن
أقول لنفسى :

افترض أنهم اكتشفوا عجزاً كبيراً فى الحسابات . قد يكون معنى هذا
مراجعة جميع الدفاتر والمستندات . فialها من مهمة ثقيلة على النفس ، وما أسمع
قياى بها أنا وحدى ، وفى هذه الساعة المتأخرة من الليل . . .

وإذا بي أخرج ساعتى من جيبى بطريقة آلية . لقد كانت الساعة
الرابعة ؛ ولكن ليت شعرى هل كانت الرابعة مساء أم صباحاً ؟ ومضت
لحظة افترضت فيها أنها الرابعة صباحاً ، فاضطربت نفسى واندفعت بوحى
من غريزتى إلى مكتبى وبدأت أعمل بطريقة محومة . .

وفى تلك اللحظة تنأى إلى سمعى صوت تورنيسوف وهو يعلق مجدداً
على ما أفعل ، ويوضح للطلبة أن هذا هو الطريق الصحيح الموصول إلى العقل
الباطن ، ولكننى لم أعرد ذلك التشجيع أى اهتمام إذ لم أكن بحاجة إليه لأننى
كنت أعيش حقاً على خشبة المسرح ، وكنت أستطيع أن أفعل كل
ما يحلو لى . . .

ولما كان المدير قد حقق أهدافه التعليمية ، فقد كان من الواضح أنه
يوشك أن يستوقفى ، يدأتنى كنت حريصاً على المضى فى مزاجى الإبداعى
الذى وصلت إليه . فضيت قدما فيما كنت أفعل .

ويقول المدير للطلبة الآخرين : « أوه هل ترون ؟ هذه موجة كبيرة . .
إلا أن هذا أيضاً لم يكفى ، إذ كنت أريد أن أزيد موقفى تعقيداً وأرفع

من حرارة إفعالاتي ، ولذا وجدتني أضيف صعوبة جديدة : اختلاصاً جسيماً في حساباتي . وما أن رضيت بهذا الاحتمال حتى تساءلت : وماذا يمكنني أن أفعل الآن ؟ وكانت هذه الفكرة وحدها كافية لأن تجعل قلبي يخفق بشدة حتى يكاد يثب من صدرى .

وسمعت توريسوف يعلق على الموقف قائلاً : لقد وصلت المياه الآن إلى خصره . .

وسحت أنا في عصبية : « ماذا يمكنني أن أصنع ؟ لا بد أن أعود إلى مكتبي ، ثم اندفعت إلى البهو الخارجي ، وعندئذ تذكرت أن المكتب مغلق فعدت أدراجي ، وأخذت أذرع غرفتي جيئة وذهاباً ، وأنا أحاول أن ألم شعث أفكارى ؛ وأخيراً جلست في ركن مظلم من أركان الحجر لا دبر لنفسى مخرجا .

واستعطت أن أتخيل بعض أشخاص قساة يراجعون البقايا ويعدون النقود ، ثم شرعوا يستجوبونني ، ولكنني لم أكن أعرف بماذا أجيب ، فقد تملكني طائف من اليأس حال بيني وبين الاعتراف بكل شيء . .

ثم اتخذوا قراراً من شأنه أن يحطم مستقبل ، ودونوه في أوراق التحقيق ثم وقفوا جماعات يتهايمسون ، بينما ازويت أنا في ركن قصي كالمنبوذ ، ثم تتابعت الأحداث ، استجواب ، فحاکة ، فصل من العمل ، فصادرة أملاكي ، فضياع يتي .

وفي هذه اللحظة سمعت المدير يقول : « إنه الآن قد أوغل في يم العقل الباطن الطامى . .

ثم إذا هو ينحني فوق الأضواء الأرضية ويقول لي بصوت ملؤه الرقة لا تسرع وامض في طريقك حتى النهاية . .
ثم التفت إلى الطلبة مرة أخرى ولفت أنظارهم إلى أنهم يستطيعون ،

بالرغم من أنى كنت ساكتاً لا أتحرك ، أن يدركوا عاصفة الانفعالات التى تضطرم فى صدرى .

وكنت أسمع هذه للملاحظات ، ولكنها لم تؤثر فيما كنت أفعل على المنصة ولم تبعث عنه ، فقد كانت رأسى فى تلك النقطة تدور من فرط الانفعال ، لأن دورى وحياتى نفسها كانا قد اختلطا وتمازجا إلى حد أنها كانا يبدوان شيئاً واحداً . ولم أكن أدرى أين يبدأ هذا ، وأين تنتهى تلك . ثم إذا بدى تتوقف عن العيش بالدويرة ، وإذا بي أجد ولا أبدى حراكا . وهنا يقول تورسوف شارحاً موقفى : « إن صاحبكم الآن فى أعماق اليم . . »

ولست أعرف ماذا حدث منذ تلك اللحظة فما بعدها . كل ما كنت أعرفه هو أننى كنت أجد سهولة ولذة فى إدخال العناصر الجديدة بمختلف أنواعها على موضوع الترين ، فقررت من جديد أن من واجبي أن أذهب إلى المكتب ثم إلى المحامى .

وربما أكون قد قررت أنه لا بد من الحصول على مستندات معينة لأبرىء ساحتى ، ولذلك شرعت أقش فى جميع الأدراج ..

وعندما فرغت من التمثيل قال لى المدير بلجة كلها جد :

من حقك الآن أن تقول : إنك قد أهديت إلى أعماق العقل الباطن عن طريق تجربتك الخاصة . وبمكنتنا أن نجرى تجارب مماثلة باستخدامنا أى عنصر من عناصر المزاج الروحى الخلاق ، بوصفه نقطة انطلاق . ومن هذه العناصر الخيال والاقراضات أو الرغبات والأهواف (إذا هى حددت تحديداً جيداً) أو الانفعالات (إذا هى استثارت بطريقة طبيعية) . وتستطيع أن تبدأ بمختلف الاقراضات والتصورات ، فإذا أدركت صدق مسرحية من المسرحيات فإن ذلك يستتبع بالطبع إيمانك بها وشعورك « بحالة أنا كائن ،

والشيء الهام الذى ينبغى ألا يغرب عن بالك فى جميع هذه المركبات هو أنه يجب عليك ، أيا كان التنصر الذى وقع عليه اختيارك لكى تبدأ منه ، أن تسيره إلى أقصى ما ينطوى عليه من إمكانيات ، وأنت قد عرفت من قبل أنك عندما تختار أياً من هذه الحلقات المكونة لسلسلة الإبداع فإنك تشدها جميعاً فى سلك واحد .

وكنتم وأنا أسمع هذا أشعر بنشوة غامرة ، لا لأن المدير كان قد أتى على بل لأننى قد شعرت مرة أخرى بالإلهام الخلاق ، وعندما اعترفت بذلك لتور تسوف قال مبنياً لى جليلة الأمر : إنك لا تستخلص النتيجة الصحيحة من درس اليوم . لقد حدث شيء أهم بكثير مما تظن ؛ إن مجىء الإلهام لم يحدث إلا صدفة ، وهذا أمر لا تستطيع أن تعتمد عليه ، وإنما تستطيع أن تعتمد على ما حدث بالفعل . والمهم هو أن الإلهام لم يحدث من تلقاء نفسه ، بل أنت الذى تسييت فى حدوثه بتمهيدك الطريق له ، وهذه النتيجة أهم من غيرها بمراحل . .

إن النتيجة المرضية التى يمكننا استخلاصها من درس اليوم ، هى أنه أصبح لديكم الآن المقدرة على خلق الظروف المواتية لظهور الإلهام ، ولذلك ينبغى لكم أن تركزوا تفكيركم فيما يبعث الحياة فى قواكم الإبداعية الداخلية فيما يودى إلى تحقيق المزاج النفسى الداخلى الخلاق فى نفوسكم . فكروا فى هدفكم الأعلى وفى خط الفعل المتصل الذى يودى إلى ذلك الهدف . وباختصار انتبهوا لكل ما يمكن أن يخضع لإشراف العقل الواعى ، وما يهيدكم إلى العقل الباطن ، وذلك هو أفضل تمهيد ممكن للإلهام ، ولكن لا تحاولوا قط الوصول إلى الإلهام من أجل الإلهام بطريقة مباشرة ، فإن ذلك من شأنه أن ينتهى بكم إلى الالتواء الجسمانى والتثنى المتفعل وإلى عكس كل ما ترغبون فيه .

وفي هذه اللحظة اضطر المدير لسوء الحظ أن يؤجل إكمال البحث في الموضوع إلى الدرس التالي .

- ٣ -

ثم واصل تورسوف اليوم تلخيص النتائج التي أسفر عنها درسنا السابق فاستهل حديثه بقوله :

لقد ضرب لكم كوستيا مثلاً عملياً للكيفية التي يمكن بها الطريقة للنفس الفنية الواعية أن تبعث الحياة فيما للطبيعة من قوى إبداعية لا شعورية . ولقد بدأ عمله ، كما ينبغي له أن يبدأ ، وذلك بتخليص عضلاته من التوتر ، وكان انتباه كوستيا مركراً على جسمه ، ولكنه حول انتباهه هذا بمهارة إلى الظروف التي يفترض التمرين وجودها . ثم ساعدت أمور معقدة داخلية جديدة على تبرير جلوسه هناك على خشبة المسرح دون أن تبدر منه حركة واحدة ، وكان هذا الأساس الذي بنى عليه سكوتة سبياً في تخليص عضلاته من التوتر تخليصاً تاماً ، وبعد ذلك ابتكر كوستيا شتى الظروف الملائمة لحياته المتخيلة ، فأضفت تلك الظروف مزيداً من الحياة على جو التمرين بأكمله ، وزادت من حدة الموقف بما خلقته من نتائج مفاجئة قد يتمنح عنها ، وكان هذا سبباً لشعوره بعواطف وانفعالات حقيقية .

ولعلمكم تتساءلون : وما الجديد في كل هذا ؟ فأجيبكم قائلاً : إن الاختلاف جد ضئيل ، كما أنه يعود إلى أنني أجبرته على المضي في كل عمل إبداعي إلى نهايته القصوى . هذا كل ما في الأمر .

وهنا يصبح قائلاً لحياة : وكيف يمكن أن يكون ذلك كل شيء ؟

فيجيبه المدير قائلاً : بتمت البساطة ، فاعليك إلا أن تضي بكل عناصر

حالة الإبداع الداخلية ، وقواك المحركة الداخلية ، وخط الفعل المتصل إلى أقصى ما تحمله طاقتك الإنسانية (لا طاقتك المفتعلة) فإذا بك تشعر بالضرورة بحقيقة حياتك النفسية ، فضلا عن عدم استطاعتك مقاومة الإيمان بها .

ثم هل لاحظت أنه في كل مرة يتولد فيها هذا الصدق ، يتولد فيها إيمانك به بطريقة لا تدخل لإرادتك فيها ، كما تجد أن العقل الباطن وأن الطبيعة يبدآن عملهما ؟ وعند ذلك فعندما تصل وسائلك النفسية الواعية إلى أقصى مداها تصبح التربة معدة للعمليات اللاشعورية المنبثقة من الطبيعة .

كم أود أن تدركوا مدى مال هذه الإضافة الجديدة من أهمية !

إن من السار جداً أن يتصور المرء أن كل عمل صغير من الأعمال الإبداعية ينسجم بالأهمية والسمو والتعقيد ، ولكتنا نجد أن عما لاشك فيه أن أصغر فعل أو إحساس ، أو أبسط الوسائل الفنية لا يمكن أن يصبح لها مغزى عميق على المسرح إلا إذا سرنا بها إلى أقصى ما تنطوى عليه من إمكانيات ، أى إلى حدود الصدق والإيمان الإنسانيين والشعور بأننا نعيشها حقاً وأنها تصدر عنا نحن (وليس عن الشخصية التى تصورناها فحسب) . فإذا وصلت إلى هذا المستوى ، وجدت كل كياناتك النفسى والجسمى يقوم بوظيفته بطريقة طبيعية ، كما يقوم بها فى الحياة سواء بسواء ، وبصرف النظر عن الحالة الخاصة الناشئة عن اضطرابك إلى القيام بعملك الإبداعى أمام الجمهور .

لأنى عندما آخذ بيدكم - أتم مبتدئين - إلى « أعتاب العقل الباطن » فإنى أنهج فى ذلك خطة تتعارض تمام التعارض وكثيراً من الخطط يتبعها كثير من الأساتذة ، لأنى أعتقد أنه ينبغى لكم أن تمرؤا بهذه التجربة وأن تستخدموها - فى جميع ما تقومون به من تدريبات وتمارين - وأنتم تعالجون « عناصركم الداخلية » ، وحالتكم الخلاقة الداخلية .

أريد أن تحسوا من البداية ، ولو لفترات قصيرة ، بذلك الشعور الرائع الذى يخامر الممثلين عندما تعمل قوامم الخلاقة بطريقة صادقة ولا شعورية . هذا فضلا عن أن ذلك شئ يجب أن تعلموه من واقع مشاعركم ، وليس عن طريق دراستكم لأى نظرية من النظريات ، وستعلمكم التجربة كيف تحبون هذه الحالة ، وكيف تسعون دائما للوصول إليها .

وعند ذلك بادرت قائلا : أستطيع أن أفهم أهمية ماقلته لنا الآن ، ولكنك لم توف الأمر حقه من الشرح ، ولذا أرجوك أن تدلنا الآن على الوسائل الفنية التى يمكننا بواسطتها أن نمضى بأى عنصر من العناصر إلى حده الأقصى .

فقال نورتسوف :

بكل سرور : يجب عليكم بادئ ذي بدء أن تكتشفوا الصعوبات وأن تعرفوا كيف تذللونها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يجب عليكم أن تبحثوا عما يمكن أن يسهل عملكم . وسأبدأ بمناقشة الصعوبات أولا .

إن أهم صعوبة — كما تعلمون — هى الظروف الشاذة التى يتم فيها العمل الإبداعى الذى يقوم به الممثل — إنه عمل يجب أن يتم أمام الجمهور . ووسائل التغلب على هذه المشكلة مألوفة لديكم ، إذ يجب أن تحققوا حالة إبداعية صحيحة . افعلوا ذلك أولا وقبل كل شئ . وعندما تشعرون أن قواكم الداخلية متأهبة وفروا لها ذلك المنبه الصغير الذى تحتاجه لكي تبدأ القيام بوظيفتها .

وهنا يهتف فانيا قائلا : هذا بالذات هو ما لا أفهمه... كيف تنفذا مايقول؟ ويرد المدير على تساؤله بقوله : يادخال حادث طبعى غير متوقع ، بإضافة لمسة من الواقع . ولا يهم أن يكون ذلك الحادث نفسيا أو جسمانيا ، وإنما

الشرط الوحيد أن يمت بصفة إلى الهدف الأكبر ، وأن يربطه بخط الفعل المتصل برباط قوى فيبعث وقوعه بطريقة مفاجئة النشاط في نفسك ، وتندفع طبيعتك إلى الأمام .

وعاد قانيا يسأله من جديد : ولكن أنى لى بهذه اللسة الخفيفة من الصدق ؟ فنال تور تسوف . تستطيع أن تجد لها فى كل مكان : فى أحلامك أو فى أفكارك ، أو فيما تفترض أو تحس ، أو فى عواطفك أو رغباتك أو أفعالك الصغيرة - سواء أكانت داخلية أو خارجية - أو فى مزاجك النفسى ، أو فى زبرات صوتك ، أو فى تفصيل لا يكاد يلحظ من تفصيلات الآثا أو المناظر ، أو فى طريقة الحركة .

وماذا يحدث بعد ذلك ؟

ستشعر بالدوار لفرط سرورك بحدوث اندماج مفاجئ . وتام بين حياتك وبين الدور الذى تقوم به . وقد لا يدوم ذلك طويلا ، ولكنك لن تستطيع ، فى الفترة التى يدومها ذلك الاندماج ، أن تميز بين شخصيتك وبين الشخصية التى تقوم بتصورها .

وبعد ذلك سيقودك الصدق والإيمان - كما سبق أن قلت لكم - إلى منطقة العقل الباطن ، ومن ثمة يسلمناك إلى قوة الطبيعة .

ثم توقف المدير لحظة قصيرة استطردها قائلا :

ولكن ثمة صعاب أخرى تتعرض طريقكم . وإحدى هذه الصعاب هى الغموض ، إذ قد يكون الموضوع الإبداعى الذى تنطوى عليه المسرحية غامضا ، أو قد تكون خطة الإخراج والتنفيذ غير واضحة للعالم ، فيعد أحد الأدوار إعدادا خاطئا أو تكون أهدافه غير محددة ، أو قد يكون الممثل غير واثق من وسائل التعبير التى اختارها . وآه لو تعلمون إلى أى حد يمكن للشك وعدم القطع

برأى أن يعوقا طريقكم ! إن الطريقة الوحيدة لعلاج هذا الموقف هي إيضاح كل ما يفتر إلى الإحكام والضبط .

والبيكم خطراً آخر من الأخطار التي تهددكم : إن بعض الممثلين لا يدركون إدراكاً كاملاً أوجه النقص والقصور التي فرضتها عليهم الطبيعة ومن ثمة يتصدون لمشاكل تعجز قوامهم عن إيجاد حل لها ؛ فالممثل المزدلي يرغب في تمثيل المأساة ، والرجل الذي تقنعت به السن يرغب في تمثيل أدوار الفتي الأول ويتوق الرجل البسيط إلى أدوار البطولة ، كما تتوق الممثلة التي تقوم عادة بدور الخادم اللعوب إلى القيام بالأدوار المؤثرة . ولا يمكن أن يتمخض هذا إلا عن الاقتران والعجز والتمثيل الآلى المصوب في قوالب جامدة ، وهذه بدورها قيود تعوقكم ، ووسيلتكم الوحيدة للخلاص منها هي دراسة فنكم ودراسة أنفسكم في ضوء مقتضيات هذا الفن .

وثمة صعوبة أخرى كثيراً ما نقابلها . وهي التي تنشأ من التزمّت في القيام بالعمل والمبالغة في بذل الجهد ، فترى الممثل يلث ويجهّد نفسه للتعبير تعبيراً خارجياً عن شيء لا يحسه إحساساً حقيقياً ، وكل ما نستطيع صنعه في هذه الحالة هو أن ننصح الممثل بالآي رهق نفسه إلى هذا الحد .

كل هذه صعاب يجب عليكم أن تتعلموا كيف تتعرفون عليها أما الجانب الإنشائي ، وبالأحرى مناقشة مامن شأنه أن يغنيكم على الوصول إلى أعتاب العقل الباطن فمسألة معقدة لا يتسع لها وقتنا اليوم .

قال لنا المدير وهو يتتدى درستا اليوم : ها نحن أولاء قد وصلنا إلى الناحية الإيجابية ، أي إلى الظروف والوسائل التي تمسّن الممثل في عمله الإبداعي وتوجهه إلى أرض الميعاد — أعنى منطقة العقل الباطن . ومن

الصعوبة بمكان التحدث عن هذه المنطقة فهي لا تخضع دائماً للمنطق . فإذا
نستطيع أن نفعل إذن؟ نستطيع أن تنتقل إلى مناقشة الهدف الأعلى وخط
الفعل المتصل (أو الخط الذي يلتزمه موضوع الرواية فلا يخرج منه
ولا يحيد عنه) .

وهنا أخذ الطلبة يتساءلون في حيرة ، ولماذا تنتقل إلى هذين الموضوعين؟
لماذا وقع اختيارك عليهما ؟ . وما العلاقة بينهما وبين موضوع بحثنا ؟

ويجيبهم المدير ، بقوله : اخترتهما بخاصة لأن تكونيهما يتم غالباً في العقل
الواعي ، كما أنهما شيء منطقي ومعقول . وستكشف لكم أسباب أخرى
لهذا الاختيار في درسنا اليوم .

وبعد ذلك طلب مني ومن پول أن نقوم بأداء الجزء الأول من افتتاحية
المشهد الأول بين ياجو وعطيل .

فأخذنا أهبتنا ثم قمنا بتمثيل ذلك الجزء باقتباه مركز ومشاعر داخلية
صحيحة .

ولم يلبث تورسوف أن وجه إلينا السؤال التالي : ما الذي ينتج إليه
هدفكم الآن .

فأجابه پول قائلاً : هدفنا الأول هو أن أسترعى انتباه كوستيا . وقلت أنا
شارحاً موقعي : كنت أركز انتباهي إلى فهم ما يقوله پول ، وكنت أحاول
أن أستبطن مضمون إشارته وأقواله .

ويقول المدير متهمًا : وإذا فقد كان أحدكما يحاول أن يسترعى انتباه
الآخر كي يجتذب نظره إليه ، بينما كان الآخر يحاول أن ينفذ إلى صميم
الإشارات والأقوال الموجهة إليه ويتخيلها كي ينفذ إلى صميم تلك الإشارات
ويتخيلها !

ونجيب نحن بلهجة احتجاج شديدة : « كلا بالتأكيد » .

قال : « ولكن هذا هو كل ما كان يمكن أن يحدث ما لم يوجد هدف أعلى وخط فعل متصل بالنسبة للمسرحية كلها . إن عملكنا ذاك لا يسمح إلا بوجود أشياء فردية لا رابط بينها ، وأتينا قومنا بكل منها من أجلها هي لا من أجل الرواية .

والآن أعيدا تمثيل نفس المشهد وأضيفا إليه المشهد التالي حيث يداعب عطيل ياجو .

ونقدنا ما طلبه تورسوف ، وعندما فرغنا إذا هو يسألنا مرة أخرى عن هدفنا .

فقلت أجيبه : الاستمتاع بلحظة فراغ لذينة .

— وماذا كان ما لهدفك السابق ، أى الرغبة فى فهم ما يقوله زميلك؟
— لقد ضاع واختفى فى طيات الخطوة التالية التى كانت أهم من سابقتها
— والآن أعيدا ما قبلنا به إلى النقطة التى وصلنا إليها مع إضافة جزء جديد : الإيعازات الأولى للغيرة ..

فصدعنا بالأمر وحددنا هدفنا بطريقة ساذجة باعتباره : السخرية من سخافة قسم ياجو .

وسألنى المدير من جديد : والآن أين أهدافك السابقة؟
وأوشكت أن أجب بأن الهدف الذى تلاها والذى يفوقها أهمية قد طغى عليها هى الأخرى ، بيد أننى أمعنت التفكير فى هذا الجواب فآثرت الصمت . .

قال المدير : ماذا حدث؟ ما الذى يشغل بالك؟
قلت : يشغل بالى أن موضوع السعادة ينتهى فجأة عند هذه النقطة من المسرحية ، ويبدأ موضوع جديد هو : موضوع الغيرة . .

فقال تورسوف مصححاً : إنه لا ينتهى فجأة وإنما بتغير بتغير الظروف
فى المسرحية ، إذ يمر الخط — خط الموضوع — بفترة قصيرة من السعادة
يستمتع بها عطيل الذى لم يمض على زواجه زمن طويل ، فنجده يتبسط مع
ياجو ، ثم تستولى عليه اللعشة والفزع والشك ، إلا أنه يدفع عن نفسه
الفاجعة التى توشك أن تنقض عليه ، ويهذى لواعج الغيرة ، ويعود إلى
ما كان فيه من سعادته السابقة ...

وأمثال هذه التقلبات النفسية مألوفة لدينا فى واقع الحياة ، إذ تجرى
الحياة هادئة سلسة ، وفجأة يعكر صفوها الشك وخيبة الأمل والحزن ، ثم
يمر الزمن وتنقشع تلك الغيوم ويعود الصفاء مرة أخرى . .

فليس فى هذه التغيرات ما يخيف ، بل ينبغي لكم — على العكس من
ذلك — أن تعملوا كيف تستغلونها أحسن استغلال ، وتزيدون من قوتها ،
وهذا عمل يسهل القيام به فى الحالة التى نواجهها الآن ، فاعليكم إلا أن
تذكروا المراحل الأولى من قصة الغرام بين عطيل وديدمونه ، والماضى
القريب بسعادته الغامرة ، ثم تقابلوا ذلك كله بما يعده ياجو من ألم مبرح
وتعذيب للغيربى ...

وهنا قال فانيا : ولكنى لست أفهم ما تعنيه تماماً .. ما الذى ينبغي أن
تذكره من ماضى عطيل وديدمونه ؟ .

ويجيبه المدير بقوله : فكر فى تلك المقابلات الأولى الرائعة فى منزل
برابانسيو وفى حكايات عطيل والمقابلات التى كانت تتم سراً ، ثم فى اختطاف
العروس وإتمام الزواج ، وفراقهما فى ليلية الزفاف ، ثم اللقاء بعد ذلك فى قبرص
تحت أشعة شمس الجنوب الدافئة ، وشهر العسل الذى لا ينسى ، وبعد ذلك
فكر فى المستقبل ، فى جميع النتائج التى سوف تتمخض عنها مؤامرة ياجو
الجهنمية فى الفصل الخامس .

ثم التفت إلينا وقال : والآن فلتبدأ ...

وقنا بتمثيل المشهد كله حتى وصلنا إلى ذلك الميثاق الشهير الذى قطعته
ياجو على نفسه ، والذى أقسم فيه بالساء وبالتجوم أن يجعل عقله وإرادته
وقلبه ، وأن يجعل كيانه وكل ما ملكت يده فى خدمة عطيل المخدوع .

وعندئذ قال لنا المدير : إذا مررتما على هذا النهج فى المسرحية كلها وجدتما
أهدافكما المألوفة تذب وتختفي بطريقة طبيعية فى أهداف أكبر وأقل عدداً ،
أهداف تكون بمثابة علامات هادية على طول خط الفعل المتصل تودى إلى
الهدف الأعلى الذى يضم بطريقة لا شعورية الأهداف الصغرى جميعها ويرسم
فى النهاية خط الفعل المتصل للأساسة كلها ...

وحينما انتهى المدير من كلامه تحولت المناقشة إلى البحث عن الاسم
الصحيح الذى يصور أول الأهداف الكبيرة ، ولكن ما من شخص ، ولا المدير
نفسه ، استطاع أن يهتدى إلى شئ فى هذه المشكلة ، ولم يكن فى ذلك ما يدعو
للعجب ، إذ لا يمكن العثور فوراً وبعملية عقلية خالصة على هدف جذاب
حقيق متمس بالحياة ، على أننا انتهينا بالفعل إلى اسم غريب لم نجد خيراً منه
يصور ذلك الهدف الأول وهو : بوى أن أضنى على ديدمونه جميع الصفات
المثلى — أن أضغ حياتي كلها تحت أمرها ورهن إشارتها ..

وعندما أخذت أتمعن النظر فى هذا الهدف الأكبر وجدت أنه يعينى
على تقوية المشهد كله وتقوية أجزاء أخرى من دورى كذلك . وكنت أشعر
بذلك كلما شرعت فى تشكيل أى فعل من الأفعال المؤدية إلى هدفى النهائى ،
ألا وهو تصوير ديدمونه فى صورة مثلى ، بينما فقدت جميع الأهداف الداخلية
الأخرى أهميتها ، ومن قبيل ذلك الهدف الأول أى محاولة فهم ما يقوله
ياجو ، فإلى أى شئ كانت تهدف تلك المحاولة ؟ لا أحد يدرى . ولم الالتجاء
إليها فى حين كان من الجلى أن عطيل مدله بجها ولا يفكر إلا فيها ، ولا يريد

أن يتحدث إلا عنها ، ومن ثم كانت جميع الاستفسارات والأفكار التي تحوم حولها ضرورية له ، ومدعاة لمروره .

ومن ذلك أيضا هدفنا الثاني . الاستمتاع بلحظة فراغ لذينة ، فلم تعد هذه اللحظة هي الأخرى ضرورية أو صحيحة ، لأن المغربي إذ يتحدث عنها يكون مشغولا بشيء هام وحيوى في نظره ، ولأنه كما ذكرنا من قبل يريد أن يصورها في صورة مثلى .

هذا ويخيل إلى أن عطيل قد استغرق في الضحك بعد أن أعطى ياجوعلى نفسه ميثاقه الأول ، إذ كان من دواعى سروره أن يعتقد أنه مامن وصحة يمكن أن تلوث ربة هواه النقية . وقد أسله هذا الاعتقاد لحالة هنية من طمأنينة القلب ورضا النفس ، وضاعف من عبادته لها . فلماذا ؟ لنفس السبب الذى أشرت إليه آنفاً . وقد فهمت أكثر من أى وقت مضى كيف استولت الغيرة على قلبه بالتدرج . وكيف أصاب الوهن إيمانه بمثله الأعلى بطريقة لا تكاد تحس ، ثم نما اعتقاده وقوى بأن الشر والضعف والحبث الذى يشبه خبث الأفاعى يمكن أن تتوازى جميعها وراء هذا الجمال الملائكى . .

وسألنى المدير : والآن أين أنت من أهدافك السابقة ؟ .

فقلت : ذابت جميعها فى غمرة اهتمامنا بالمثل الأعلى الضائع .

فقال متسائلا . وما النتيجة التى يمكنكم استخلاصها عما أدينه اليوم ؟

ثم تولى هو الرد على سؤاله فضى يقول :

لقد جعلت الممثلين اللذين يقومون بتمثيل هذا المشهد بين عطيل وياجو يدركان بنفسهما إدراكاً عملياً حقيقة العملية التى تطفئ فيها الأهداف الكبيرة على الأهداف الصغيرة ، وقد أصبح كوستيا وبول يعرفان الآن أن الهدف الأبعد يجذب إليه الممثل ، ويجعله يصرّف النظر عن الهدف الأقرب . فإذا تركت هذه الأهداف الصغرى وشأنها خضعت لما توجهها إليه الطبيعة والعقل الباطن .

ومن السهل أن نفهم مثل هذه العملية . فعندما يستغرق الممثل في تتبع هدف كبير فإنه يستغرق استغراقا كاملا : وتكون الطبيعة في مثل تلك الأوقات حرة تصدر فيما تعمله وفق احتياجاتها ورغباتها ، وبعبارة أخرى فإن كوستيا وبول يعرفان الآن من واقع تجربتهما أن العمل الإبداعي الذي يقوم به الممثل ، وهو على خشبة المسرح ، إنما هو في الحقيقة مظهر من مظاهر قواه الإبداعية اللاشعورية، وذلك إما في ناحية من نواحي هذا العمل، وإما في نواحيه كلها .

وهنا صحت للمدير لحظة ثم استطرد قائلا :

وسوف ترون أن هذه الأهداف الكبيرة تخضع بدورها لتحول شبيه بذلك التحول الذي تخضع له الأهداف الصغرى، وذلك عندما يطنى الهدف الأعلى عليها ويبطل فعلها جميعا، وتهبط مكائنها فلا تكون إلا بمثابة خطوات مؤدية إلى هدف نهائي شامل .. خطوات يتخذها الممثل بطريقة لاشعورية إلى حد بعيد .

إن خط الفعل المتصل يتكون كما تعرفون من سلسلة من الأهداف الكبيرة، فإذا أدركتم كم تتضمن هذه الأهداف الكبيرة من أهداف لاحصر أصغر منها تتحول إلى أفعال لا شعورية، أمكنكم أن تتصوروا مقدار النشاط اللاشعوري الذي يتدفق في خط الفعل المتصل في أثناء مروره بالمسرحية كلها باعتمادها فيها المقسدة على التأثير في عقلنا الباطن بطريقة غير مباشرة .

(٥)

إن القوة الخلاقة الإبداعية لخط الفعل المتصل تتناسب تناسباً طردياً مع قوة الجاذبية التي يسم بها الهدف الأعلى . وهنا لا يكسب الهدف الأعلى

مكان الصدارة والاولوية في عملنا فحسب، بل إنه يضطرنا إلى الاهتمام بنوع هذا الهدف الأعلى اهتماماً خاصاً . .

وثمة كثير من المخرجين المجرمين ، الذين يستطيعون أن يحددوا الهدف الأعلى من فورهم وعفو خاطرهم لأنهم يعرفون «سر الصنعة» ، ولأنهم أصحاب خبرة طويلة فيها ، إلا أن هؤلاء لا يرجى منهم فائدة فيما نحن بسبيله .

وثمة مخرجون ومؤلفون مسرحيون آخرون يجتهدون في إستنباط موضوع رئيسي للمسرحية يكون ذا طابع عقلي بحت . ومثل هذا الموضوع يكون بارعاً ودقيقاً ، ولكن يفتقر مع ذلك إلى استهواء الممثل . إنه قد يصلح في إرشاد الممثل لكنه لا يمكن أن يهبه قوة إبداعية خلاقة .

ولكى نحدد نوع الهدف الأعلى الذي يكون بمثابة القوة الحافزة في المسرحية والذي نفتقر إليه حقاً لتنبه طباقتنا الداخلية ، فإننى سألتى عدداً من الأسئلة وأتولى أنا الرد عليها . .

١ — هل نستطيع أن نستخدم هدفاً أعلى لا يكون صحيحاً من وجهة نظر المؤلف ، مع أنه جذاب من وجهة نظرنا نحن الممثلين ؟

— كلا لأن مثل هذا الأمر لا يكون عديم الجدوى فحسب . بل يكون ضاراً أيضاً ، إنه لن يفيد إلا في إبعاد الممثلين عن أدوارهم وعن المسرحية

٢ — هل نستطيع أن نستخدم موضوعاً رئيسياً لا يكون له إلا طابع عقلي فحسب ؟

— كلا .. فإننا لا نستطيع أن نستخدم هدفاً لا يبعدون أن يكون ثمرة جافة من ثمار التفكير أو الاستدلال الخالص . . . ومع ذلك فإن الهدف الأعلى الذى نصل إليه بقولنا الواعية ويأتى نتيجة لتفكير خصب خلاق ، أمر ضرورى .

٣ — وماذا عن الهدف العاطفى ؟

— إنه ضرورى ولازم لنا بصفة مطلقة، ضرورى كالهواء ونور الشمس.

٤ — وماذا عن الهدف الذى يقوم على أساس من إرادتنا ويستوعب
كياننا النفسى والجسمانى جميعاً ؟
إنه ضرورى كذلك .

٥ — وماذا يمكن أن يقال عن الهدف الأسمى الذى يستهوى مخيلتنا
الإبداعية ويستولى على مجامع انتباهنا ، ويشع حاسة الصدق والإيمان من
نفوسنا ، وجميع عناصر مزاجنا النفسى الداخلى ؟
— إن أى موضوع يبعث الحركة والحياة فى قواك الداخلية الخلاقة، إنما
هو غذاء وشراب لا غناء لك عنه يا عتبارك بمثلاً .

ويترتب على ذلك أن ما نحتاج إليه هو هدف أعلى ينسجم مع أغراض
مؤلف المسرحية ، ويلقى فى الوقت ذاته صدى فى نفوس الممثلين ، ومعنى
ذلك أننا يجب ألا نبحث عن الهدف الأعلى فى المسرحية وحدها ، بل فى
نفوس الممثلين كذلك .

أضف إلى ذلك أن الفكرة نفسها ، فى الدور نفسه إذا كلف بالتعبير عنها
كافة الممثلين الذين يقومون بهذا الدور ، صورها كل منهم بطريقة تختلف عن
طريقة الآخر، ولنضرب لذلك مثلاً بهدف بسيط وواقعى للغاية مثل : «أريد أن
أصبح غنياً ، ولكم أن تتخيلوا شتى الدوافع الخفية والوسائل والتصورات
الدقيقة التى يمكنكم أن تجدوها فى فكرة الثروة والحصول عليها ، كما تدخل
فى هذه المشكلة عناصر شخصية كثيرة ولا يمكن إخضاعها التحليل الواعى .
ثم خذوا مثلاً آخر عن هدف أعلى أشد تعقيداً كذلك الأهداف التى نجدها
فى أعماق مسرحية رمزية لإيسن ، أو مسرحية تأثرية أو انطباعية لميتزلينك
يتضح لكم أن العنصر اللاشعورى بها أكثر عمقا وتركيباً وأكثر التصاقاً
بالعامل الفردى بما لا يدع مجالاً للمقارنة .

كل هذه الاستجابات الفردية لها أهمية عظيمة، فهى تبعث فى المسرحية

حياة وتضيق عليها لو نأه، ولو لاها لأصبح الموضوع الرئيسى جافاً وميتاً، ولكن أى شىء ذاك الذى يجعل لموضوع ما ، ذلك السحر الغامض الذى يلهب جميع الممثلين الذى يقوم كل منهم بتمثيل الدور نفسه ؟ إنه فى الأغلب الأعم شىء .
لا تستطيع فهم كنهه، شىء ينبعث من العقل الباطن ، ولا بد أن يكون متصلاً به اتصالاً وثيقاً .

وهنا يكون الضيق قد استولى على فانيا مرة أخرى فيسال المدير :
« وإذن فما سبيلنا للوصول إليه ؟ » .

ويقول المدير : يكون ذلك باتباع نفس الطريقة التى تتبعها إزاء العناصر المختلفة ، إنك تسير بالعنصر إلى أقصى حدود الصدق والإيمان به إيماناً خالصاً ، إلى النقطة التى يبدأ عندها العقل الباطن عمله من تلقاء ذاته .

وهنا أيضاً يجب عليك أن تسهم بتلك الإضافة الصغيرة ، البالغة الأهمية مع ذاك ، وهو نفس ما فعلته عندما كنا تناقش التطور الكامل لوظائف العناصر ، وعندما كنا تناقش مسألة خطأ الفعل المتصل .

ويقول أحد الزملاء : ليس من السهل العثور على هدف أعلى له مثل هذه القوة التى لا تقاوم .

ويجيبه المدير قائلاً : « من المستحيل القيام بذلك دون إعداد داخلى :
أما الأسلوب الذى يتبع عادة فيختلف تمام الاختلاف . إذ يجلس المخرج فى مكتبه ويقرأ المسرحية ، ثم يعلن للممثلين ، فى معظم الأحيان تقريباً ، عن الموضوع الرئيسى فى التدريب الأول ، ويحاول الممثلون أن يسيروا فى الاتجاه الذى عينه . وقد يبتدى البعض — بمحض الصدفة — إلى الجوهر الداخلى للمسرحية ، بينما يعالجها البعض الآخر من الخارج وبطريقة سطحية شكلية .
وقد يستخدمون بادئ ذى بدء التفسير الذى أشار به المخرج حتى ينتجه عملهم الوجهة الصحيحة ، إلا أنهم يتجاهلون ذلك التفسير فيما بعد . إنهم يتبعون طريقة من طريقتين : إما أن ينفذوا مارسهم لهم فى خطة الإخراج

من أعمال ، وإما أن يشغلوا أنفسهم بالمقدمة وبأداء الفعل والكلام
أداء آليا .

ومن الطبيعي أن الهدف الأعلى الذي يتمنخض عن مثل هذه النتائج
يكون هدفاً قد كل ماله من الأهمية . إن من واجب للممثل أن يجد لنفسه
بنفسه الموضوع الرئيسي للمسرحية ، وإذا حدث لأى سبب من الأسباب
أن قدم إليه شخص آخر ذلك الموضوع ، فيجب عليه أن يتمثله فى نفسه
إلى أن تتأثر به عواطفه هو .

ولكن هل يكفى لى يجد الممثل الموضوع الرئيسى ، أن يستخدم
الطرق المعتادة التى ترسمها الوسائل الفنية النفسية لتحقيق حالة إبداع داخلية
صحيحة ، على أن يزيد بعد ذلك تلك اللمسة الإضافية التى تودى إلى منطقة
العقل الباطن ؟

بالرغم مما للعمل التمهيدى عندى من قيمة عظيمة ، أجدنى مضطراً إلى
الاعتراف بأن نفس الحالة الداخلية التى تترتب على هذا العمل التمهيدى
تعجز عن الاهتمام إلى الهدف الأعلى ، لأنكم لا تستطيعون أن تتلصقوا
الطريق إليه خارج نطاق المسرحية ذاتها ، ولذلك يجب عليكم أن تستشعروا ،
ولو إلى درجة قليلة ، الجو العام لوجودكم المتخيل فى المسرحية ، وبعد ذلك
تصون هذه المشاعر فى حالتكم الداخلية التى أعدتموها من قبل ، وكما
تحدث الخيرة حالة التخمير فى العجينة فإن إحساسكم بأنكم تعيشون فى
المسرحية يجعل قواكم الإبداعية تصل إلى درجة الغليان أو التخمير . وأقول
أنا ، معبراً عما أشعر به من حيرة : وكيف ندخل هذه الخيرة فى حالتنا
الإبداعية الداخلية ؟ كيف يمكننا أن نجعل أنفسنا نستشعر حياة المسرحية
حتى قبل أن نقوم بدراساتها ؟

ويؤيدنى جريتا قائلاً : يجب بالطبع أن يدرس الممثل المسرحية
وموضوعها الرئيسى أولاً .

ويقاطعه المدير قائلاً : هل تعنى أن تدرسها على البارد ودون أى إعداد ؟
لقد سبق أن شرحت لك النتائج التى تترتب على ذلك ، وسبق أن اعترضت
على هذه الطريقة فى النظر إلى المسرحية أو الدور .

على أن اعتراضى الأساسى ينصب على وضع الممثل فى موقف مستحيل ،
إذ لا يجب أن نفذى الممثل قسراً عنه بأفكار الآخرين ، أو تصوراتهم أو
ذكرياتهم الانفعالية أو مشاعرهم . وإنما يجب أن يعيش كل شخص خلال
تجاربه الذاتية . ومن الأهمية بمكان أن تكون تلك التجارب تجارب ذاتها هو
حلوها ومرها ، ومشابهة لتجارب الشخصية التى يقوم بتصويرها . فلا يمكن أن
يسمن الممثل كما يسمن الديك ، بل يجب إثارة شهيته هو أولاً . وعندما تنفتح
شهيته للإبداع فإنه سيطلب المادة التى يفتقر إليها للقيام بالأفعال البسيطة ،
ومن ثم يستطيع أن يستوعب ما يعطى له ، ويحوله إلى شئ . يصبح من صنعه
هو . ومهمة المخرج هى جعل الممثل يطلب ويبحث عن التفاصيل التى من
شأنها أن تبث الحياة فى دوره ، والممثل لا يفتقر إلى هذه التفاصيل للقيام
بتحليل عقلى لدوره ، وإنما يفتقر إليها لتحقيق أهداف مطابقة الواقع . .

هذا بالإضافة إلى أن أى معلومات أو مواد لا يفتقر إليها الممثل افتقاراً
سريعاً لبلوغ أهدافه لا يترتب عليها سوى إتمام ذهنه وعرقلة عمله ، وهذا
ما ينبغى للممثل أن يتجنبه وبخاصة فى أثناء المرحلة الأولى من مراحل
الحلق والإبداع . .

وهنا يهتف قائلاً متسائلاً : وإذن فماذا فى وسعنا أن نفعل ؟ وينضم
جريشاً إلى قائلاً : هذا صحيح فأت تنصحننا بعدم دراسة المسرحية ، ومع
ذلك فأت تقول لنا : إننا يجب أن نعرفها .

ويجيب المدير رداً على هذا الاعتراض : يجب أن أذكركم مرة أخرى
بأن العمل الذى تناقشه يقوم على أساس خلق خطوط تتكون من أهداف
جسمانية صغيرة يسهل تحقيقها ، ومن حقائق صغيرة ، ومن إيمان بتلك الحقائق

التي تستمدونها من المسرحية نفسها والتي تضفي على المسرحية جوا عاما تشيع فيه الحياة ..

ويبقى لكم ، قبل القيام بدراسة المسرحية أو الدور دراسة تفصيلية ، أن تقوموا بأداء فعل واحد صغير (ولا يهمني كم يكون صغيراً) بصدق وإخلاص .

ولنفرض مثلاً : أن شخصا من أشخاص الرواية عليه أن يدخل إلى حجرة معينة .

ويلتفت نورسوف إلى فانيا يقول له : هل تستطيع أن تدخل حجرة ما؟ ويجب فانيا على الفور أستطيع .

حسن إذن . أدخل . ولكن دعني أؤكد لك أنك لا تستطيع أن تفعل ذلك ما لم تعرف ابن أنت ، ومن أين أتيت وأي حجرة تدخل ، ومن الذي يعيش في المنزل ، وعدداً آخر من الظروف التي لا بد أن تؤثر في عملك . فإذا أردت أن تستوفي جميع هذه العناصر ، وجدت نفسك مضطراً إلى معرفة شيء عن حياة المسرحية .

أضف إلى ذلك أنه يجب على الممثل أن يتمثل هذه الافتراضات ويتملاها في سريره ، ويفسرها التفسير الذي يراه هو ، لا ما يراه غيره . أما إذا حاول المخرج أن يجبره على الاقتناع بتلك الافتراضات دون أن يهضمها فلن يترتب على ذلك سوى الاقترع .

على أن هذا أمر لا يمكن أن يحدث في طريقتنا هذه ، لأنها طريقة تتبع للممثل أن يطلب من المخرج مساعدته إذا اقتصر إلى تلك المساعدة ، وهذا شرط هام من شروط الإبداع الشخصي الحر .

وإذن : فواجب أن يتمتع الفنان بكامل حرته في استخدام استعداداته النفسى والإنسانى الخاص ، لأن هذا الاستعداد هو المادة الوحيدة التي

يمكنه أن يشكل منها روحاً حية لدوره . وحتى إذا كان ما يسهم به الممثل في هذا المجال شيئاً ضئيلاً ، فهو خير له وأفضل لأنه نابع من نفسه هو .

والآن ، لنفرض أنك قابلت دانتا عند دخولك تلك الحجرة ، وذلك وفقاً لما يقتضيه موضوع الرواية أو عقبتها ، وأنت قد تأخرت كثيراً في سداد دينك فماذا كنت تفعل ؟

ويهدف فانيا قائلاً : لا أعرف .

بل يجب أن تعرف ، وإلا عجزت عن القيام بدورك ، واكتفيت بأن تلقى كلماتك بطريقة آلية ، ويكون تمثيلك متكلفاً بدلاً من أن يكون صادقا يجب أن تضع نفسك في موقف شبيه بموقف الشخصية التي تصورها ، وتضيف اقتراحات جديدة إذا اقتضت الضرورة ، حاول أن تتذكر حالتك عندما تكون أنت نفسك في موقف مماثل ، حتى إذا لم يكن قد مر بك موقف كهذا قط ، فيجب أن تصطنع موقفاً خيالياً ، علماً بأنه يمكنك أحياناً أن تحيا في الخيال حياة أغنى وأقوى من حياة الواقع . فإذا أعددت المدة لعمالك بطريقة إنسانية حقة ، لا بطريقة آلية ، وإذا كانت أفعالك منطقية ومتسقة وإذا وضعت نصب عينيك جميع الظروف المحيطة بحياة دورك ، فلست أشك لحظة واحدة في أنك ستعرف كيف تتصرف التصرف اللائق . ثم قارن ما استقر عليه رأيك بما تتضمنه عقدة المسرحية ، وستشعر بوجود ارتباط معين — متفاوت قوة وضعفاً — بين أفعالك وبين العقدة . وستشعر بأنك لو وجدت في ظروف الشخصية التي تمثلها ، ولو كانت لك آراؤها ومركزها الاجتماعي لكنت ملزماً بأن تتصرف كما تتصرف تلك الشخصية . ونحن ندعو هذا الارتباط بينك وبين الدور « الإحساس بنفسك في الدور ، وإحساسك بالدور في نفسك » .

واقترح أنك قرأت للمسرحية بأكملها ، وأنتك أعمنت النظر في مشاهدتها وأجزائها وأهدافها جميعاً ، وأنتك اهتمت إلى الأفعال الصحيحة

وعودت نفسك على القيام بها من أولها إلى آخرها ، فإنك عندئذ تكون قد كونت صورة خارجية لأعمالك في المسرحية ، وهى الصورة التى نسميها الحياة المادية أو الجسمانية للدور فىلى من تنتمى هذه الأعمال ، إليك أم إلى الدور ؟ .

ويقول فانيا : « تنتمى إلى بالطبع » .

فيقول المدير :

« إن المظهر المادى أو الجسمانى ينتمى إليك ، وكذلك الأفعال . إلا أن الأهداف والإحساس الداخلى والتسلسل وجميع الظروف تكون مشتركة بينك وبين الشخصية التى تصورها . فأين ينتهى ما يخصك وأين يبدأ ما يخص الدور ؟ ويجب فانيا وقد تملكته الحيرة : من المستحيل معرفة ذلك .

ويقول المدير : « كل ما يجب أن تذكره هو أن الأفعال التى اهتمت إليها ليست أفعالا خارجية لغضب ، وإنما هى قائمة على مشاعر داخلية وأنها تكتسب مزيداً من القوة عن طريق إيمانك بها ، إذ يوجد فى نفسك ، وبمحاذاة خط الأفعال المادية خط متصل من المشاعر المتاخمة للعقل الباطن . فليس فى وسعك أن تتبع خط الأفعال الخارجية فى صدق واستقامة ، دون أن تحس بالمشاعر التى تتفق وتلك الأفعال .

وهنا بدرت من فانيا حركة تدل على اليأس ، فاستطرد المدير قائلاً :

أرى أن رأسك يدور من الآن ، وهذه بشرى طيبة ، لأنها تدل على أن جزءاً كبيراً من دورك قد امتزج بذاتك بالفعل إلى حد أنك لا تستطيع أن تميز بين نفسك ودورك بأى حال من الأحوال . ومادامت هذه الحالة متحققة فإنك ستشعر بأنك أقرب إلى دورك من أى وقت مضى .

فإذا درست مسرحية بأكملها بهذه الطريقة ، تكون فى ذهنك إدراك حقيقى لحياتها الداخلية ، وهذه الحياة أهمية قصوى ، حتى وهى لا تزال فى الطور الأول لتكوينها ، أضف إلى ذلك أنك تستطيع حينئذ أن تتحدث عن الشخصية التى تمثلها كما لو كنت تتحدث عن نفسك ، ولهذا أهمية بالغة

وأنت تطور عملك بطريقة منتظمة منهجية وبالتفصيل ، إذ يصبح لكل ماتضيفه إلى الدور من ملامح تستمدّها من نفسك مكانه المناسب ، ولذا فإنه ينبغي لك أن تصل بنفسك إلى الحالة التي تستطيع فيها السيطرة على دور جديد بطريقة ملبوسة ، كما لو كانت حياة الدور هي حياتك أنت نفسك . وعندما تحسّ بتلك القرابة الحقيقية أو الاتساق بينك وبين دورك فإنك تصبح قادراً على إمتداد حالة الإبداع الداخلية بما تحتاجه من مشاعر - تلك الحالة التي تتأخّم العقل الباطن متأخّة شديدة - كما تصبح قادراً على البدء في دراسة المسرحية ودراسة مشروعيها الرئيسيين بشجاعة .

« إنكم تدركون الآن أي جهد طويل شاق يقتضيه منكم العثور على هدف أعلى موسوم بالسعة والعمق والمقدرة على تحريك المشاعر ، والعثور على خط فعل متصل يكون كفيلاً بإيصالكم إلى مشارف العقل الباطن ، ثم حملكم إلى أعماقه حملاً . كما أنكم ترون الآن أنه من الأهمية بمكان أن تدركوا ، في أثناء بحثكم عن الهدف الأعلى ، ماذا كان يرى إليه مؤلف المسرحية ، وأن تهتدوا في أعماقكم إلى وتر حساس يستجيب لما كان يرى إليه .. »

وكم من مرة تهتدى إلى مشروع معين ثم نجد أنفسنا مضطرين إلى التخلي عنه والبحث عن غيره . كم من مرة يجب علينا أن نصوب نحو الهدف ونطلق النار قبل أن نوفق إلى إصابة الهدف .

فينبغي لكل فنان حق أن يجعل شغفه الشاغل ، في أثناء وجوده على خشبة المسرح ، تركيز قواه الخلاقة بأكملها على لهدف الأعلى وخط الفعل المتصل بأوسع وأعمق معانيها ، وعليها وحدها ، فإذا كان هذان صحيحين تم كل شيء بفعل الطبيعة وبطريقة لا شعورية وبما يشبه المعجزة . وهذا يمكن أن يحدث بشرط أن يخلق الممثل دوره من جديد بإخلاص وصدق وبساطة في كل مرة يعيد فيها تمثيل الدور .. ولا بد من توافر هذا الشرط لكي يتسنى للممثل أن يحور

فته من التمثيل الآلى ذى القوالب الجامدة ، ومنه الحيل ، ومن جميع صور التصنع . فإذا تمكن الممثل من تحقيق ذلك زخرت المنصة من حوله بأناس حقيقيين وحياة حقيقية ، وفن حي يرى من جميع الشواثب التى تحيط من قيمته .

- ٦ -

هتف المدير فى بداية درس اليوم قائلاً : والآن هيا بنا نخط خطوة أخرى إلى الأمام . تخيلوا ، فانا مثالياً ، وطرد العزم على تكريس حياته لهدف واحد كبير فى الحياة هو تسلية الجمهور ، والتسلى به عن طريق تقديم صورة فنية رفيعة ، والكشف عن مواطن الجمال الروحى المكنون فى كتابات عباقرة الشعراء ، فلا شك أنه سيعيد تمثيل مسرحيات وأدوار شهيرة معروفة بمفاهيم جديدة .. وبطرق يتوخى منها إبراز صفاتها الأكثر أهمية ، وستكون حياته كلها مكرسة لتحقيق هذه الرسالة الثقافية السامية ..

وقد يستغل فنان من طراز آخر نجاحه الشخصى فى نقل أفكاره ومشاعره إلى الجماهير ، وعظماؤ الناس قد يكون لديهم العديد من الأهداف السامية . إن الهدف الأعلى لآى مسرحية من مسرحيات أمثال هؤلاء ليس إلا مجرد خطوة نحو تحقيق هدف هام هو الهدف الذى يصدوه لجياتهم ، وهذا الهدف هو الذى سوف ندعوه « الهدف الاسمى » وسوف نطلق على طريقة تنفيذه اسم « الخط الاسمى للفعل المتصل »

ولكى أصور لكم ما أرى إليه أقص عليكم واقعة حدثت لى شخصياً : حدث منذ زمن طويل ، عندما كانت فرقتنا تقدم مسرحياتنا فى سان بطرسبرج « لينتجراد » ، أن اضطررت البقاء فى المسرح إلى ساعة متأخرة من الليل بسبب تدريب فاشل لم نكن قد أعدنا له الإعداد اللازم . وكنت متعباً ومنضباً وأنا أعاد المسرح . وفجأة وجدت نفسى وسط حشد كبير من الناس تجمعوا فى الميدان الواقع أمام المسرح ، وقد أوقد بعضهم ناراً ليستند فىه ،

وجلس البعض على مقاعد صغيرة وضعوها فوق الجليد وهم يبالغون النوم ،
بينما تجمع البعض الآخر في خيام تقيم البرد والريح . وكان هذا العدد الكبير
من الناس الذى يعد بالآلاف ينتظر مطلع الصباح ، وفتح شباك التذاكر .
وقد تأثرت لذلك تأثراً بالغاً ، ولكن أدرك مغزى ما كان هؤلاء الناس
يعملون ، كان على أن أسائل نفسى : أى حادث كبير وأى مطعم خطير وأى
شخصية جليلة القدر ، وأى عبقرى طبقت شهرته الآفاق ، يمكن أن يغربنى
بالانتظار فى العراء وتحت وطأة البرد وأنا أرتعد ، ليلة بعد الأخرى ، ولا سيما
إذا كانت مثل تلك النصيحة لن يترتب عليها فوزى بالتذكرة المطلوبة ، بل
مجرد حصولى على بطاقة تتيح لى حق الوقوف فى الصف على أمل الفوز
بمقعد فى المسرح ؟

« ولم أستطع الإجابة على هذا السؤال ، إذ لم يسعنى العثور على واقعة
يمكن أن تدفعنى إلى المخاطرة بصحتى — وربما بحياتى — من أجل تحقيقها .
فصوروا مدى حب أولئك الناس للمسرح ! ... إن واجبتنا أن نضع ذلك
نصب أعيننا . ياله من شرف عظيم ان يكون فى وسعنا تقديم هذا اللون الرفيع
من السعادة إلى الآلاف من البشر ! .. وقد تملكتنى على الفور الرغبة فى أن
أحدد لنفسى هدفاً أسمى تكون طريقة تنفيذه بمثابة خط أسمى لفعل المتصل
فى حياتى ، كماها ، هدفاً أسمى تنطوى فيه جميع أهدافى الصغرى ..

« وقد يكون ممكن الخطر فى ذلك هو أن نسمح لاتباهنا بالانصراف إلى
مشكلة شخصية صغيرة لفترة أطول مما ينبغى . »

ويتساءل أحدنا : « وما الذى يمكن أن يحدث إذن ؟ »

ويجيبه المدير بقوله : يحدث نفس ما يحدث لطفل يربط ثقلاً فى طرف
دوارة ويلف الدوارة حول عصا ، فكلما ازداد التفاف الدوارة حول
العصى نقص طولها وصغرت الدائرة التى ترسمها حتى يصطدم الثقل بالعصا
فى النهاية : ولكن لنفرض أن طفلاً آخر اعترض بعصاه طريق الثقل فى

أثناء دورانه ، فلا شك أن قوة اندفاع الثقل تجعله يلف حول العصا الثانية مما يؤدي إلى إفساد لعبة الطفل الأول .

« ونحن — الممثلين — نميل إلى الانحراف بنفس الطريقة ، إذ نصرف طاقتنا إلى مشاكل لا صلة لها بهدفنا الرئيسى . وذلك بالطبع أمر ينطوى على خطر ، كما أنه يؤدي إلى هبوط مستوى العمل الذى نقوم به » .

- ٧ -

لقد كنت طوال هذه الدروس الأخيرة أشعر بالحيرة والارتباك وأنا أنصت إلى كل هذا التحليل المنطقي للاشعور أو العقل الباطن . إن الاشعور هو الإلهام . فكيف يمكن أن نخضعه للعقل ؟ بل لقد كانت صدمتى أشد حين وجدت نفسى مضطراً إلى تركيب العقل الباطن بإضافة أجزاء وتنف صغيرة بعضها إلى البعض ، ولذا فقد ذهبت إلى المدير وأفضيت إليه بما كان يخامرني من تلك المشكلة .

وهنا سألني : « ما الذى يجعلك تظن أن العقل الباطن من اختصاص الإلهام بقضه وقضيضه » ؟

ثم استدار فجأة إلى قائيا وقال : « دون أن تترث لتفكر أعطنى اسم علم فوراً » .
فقال قائيا « سهم » :

فسأله تورسوف « ولماذا اخترت السهم ولم تقل المنضدة . وهى موجودة أمامك أو المصباح وهو موجود فوق رأسك » ؟
فقال قائيا « لست أدرى » .

فقال تورسوف : « ولا أنا . ومبلغ على أن أحداً لا يدري وعقلك الباطن وحده هو الذى يعرف السبب فى ظهور ذلك الشيء بالذات فى مقدمة تفكيرك » .

ثم وجه المدير إلى قائنا سؤالاً جسيدياً فقال له : « فم تفكر الآن وماذا تحس ؟ »

وقد ارتج على قائنا وقال : أنا ؟ ثم مر بأصبعه في شعره وهب واقفا فجأة ثم جلس ثانية وهو يحك معصمه فوق ركبتيه ، ثم التقط قصاصة ورق كانت على الأرض وأخذ يطويها ، وكل ذلك استعداداً للإجابة على السؤال وعندئذ أطلق تورسوف ضحكة مرحة وقال :

أريد أن أراك تقوم بطريقة شعورية بكل حركة صغيرة بدت منك الآن قبل أن تجيب على سؤالى . إن عقلك الباطن وحده يستطيع أن يفسر لغز قيامك بكل تلك الحركات .

وهنا التفت إلى ثانية وقال : « هل لاحظت أن جميع الحركات التي بدت من قائنا كانت تفتقر إلى الإلهام وإن تكن تشتمل على قدر كبير من اللا شعور ؟ إنك لتجد نفس الشيء إلى حد ما في كل فعل وفي كل رغبة أو مشكلة أو شعور وفي كل فكرة اتصال أو تكيف ، مهما بلغ ذلك كله من البساطة ، فإننا عادة قريبون قريباً شديداً من اللا شعور ، ونحن نجده في كل خطوة نخطوها . ولكننا لا نستطيع — لسوء الحظ — أن نستغل جميع لحظات اللا شعور هذه لتحقيق أغراضنا ، كما أن عدده هذه اللحظات يتضاءل عندما نكون في أشد الحاجة إليها . أعنى عندما نكون على خشبة المسرح . وعبثاً نحاولون العثور على شيء منها في مسرحية حسنة الصنعة كثيرة الأصابع بادية الابتذال ، لأنكم لن تجدوا في مثل تلك المسرحيات شيئاً اللهم إلا تمثيلاً يعتمد على عادات جامدة آلية وشعورية يلتزم بها الممثلون .

فاعترض جريشا قائلاً : ولكن العادات الآلية تكون لا شعورية إلى حد ما . .

ويجيب تورسوف على هذا الاعتراض قائلاً : « نعم ، لكنها لا تكون من

نوع العادات اللاشعورية التي تناقشها الآن . فنحن في حاجة إلى لا شعور إنساني خلاق ، وللمكان الذي نبحث فيه قبل غيره عن هذا اللاشعور يجب أن يكون في هدف مثير . وفي خط الفعل المتصل لهذا الهدف . والشعور واللاشعور في هذين : الهدف وخط الفعل يمتزجان امتزاجاً بارعاً بدق عن الأفهام ، فعندما يستغرق الممثل في هدف عميق التأثير استغراقاً ، لدرجة انصراف الممثل بكل كيانه إلى تحقيق ذلك الهدف : فإنه يصل إلى تلك الحالة التي نسميها الإلهام وعندما يكون الممثل في تلك الحالة فإن كل ما يفعله تقريباً يكون صادراً عن العقل الباطن ، ولا يكون لديه أي إدراك شعوري للطريقة التي يتحقق بها غرضه .

فأتم ترون أن هذه الفترات التي يطغى فيها اللاشعور قرات متناثرة وتحدث من وقت لآخر في جميع مراحل الحياة ، والمشكلة التي نواجهها هي التغلب على أي شيء . يمكن أن يعوق طريقها ، وتقوية أي عامل من العوامل التي تسهل قيامها بوظيفتها .

وكان درسنا اليوم درساً قصيراً لأن المدير كان عليه أن يشترك في حفلة تمثيله في المساء .

- ٨ -

قال لنا المدير اليوم وهو يدخل الفصل ليلقي علينا الدرس الأخير :
« والآن فلنلق نظرة عامة شاملة على كل ما قننا به حتى الآن . »

لأبد أن يكون كل منكم ، بعد عمل استغرق حوالى العام ، قد كون فكرة محددة عن عملية الإبداع أو الخلق المسرحي . فلنحاول أن نقارن بين فكرتك عن هذه العملية الآن ، والفكرة التي كانت مستقرة في أذهانكم عند مجيئكم إلى هذه المدرسة . .

هل تذكرين يا ماريما بحثك عن « دبوس » الزينة بين طيات هذا الستار ،

لأن استمرارك في الدراسة بمدرستنا كان معلقا بعثورك عليه؟ هل تذكرين كم بذلت من جهد في تلك المحاولة؟ وكيف كنت تهولين هنا وهناك وتظاهرين بتمثيل اليأس، وهل تذكرين سرورك بما كنت تفعلين؟ أيمكن أن يرضيك ذلك النمط من التمثيل الآن؟ .

وفكرت ماريا لحظة ثم أشرق وجهها بانفسامة مريحة، ثم هزت رأسها بطريقة تدل بوضوح على أن ذكرى أساليبها السابقة الساذجة قد أصبحت شيئا مسليا .

وعند ذلك يقول المدير : أتريين؟ إنك تضحكين الآن، فلماذا؟ لأنك كنت قد اعتدت التمثيل بشكل عام، محاولة الوصول إلى هدفك بهجوم مباشر، فليس غريبا أن يكون كل ما كنت تحققينه حينذاك هو إعطاء صورة خارجية وغطاة لمشاعر الشخصية التي كنت تقومين بتصويرها .

والآن أذكرى تجربتك عندما كنت تقومين بتمثيل مشهد الطفل اللقيط ووجدت نفسك تهدين طفلا قد فارق الحياة، ثم خبريني : عندما تقارنين بين مزاجك النفسى أو حالتك الداخلية في ذلك المشهد، وبين مبالغتك القديمة فمن تشعرين بالرضا عما تعلته هنا خلال هذه السنة الدراسية؟ .

واستغرقت ماريا في التفكير، وكان تعبير وجهها يوحى في أول الأمر بالجد، ثم بالاكتئاب، ثم مرت لحظة كانت تبدو في عينيها نظرة تتم عن الفرع، وبعد ذلك هزت رأسها مؤيدة ما ذهب إليه المدير . .

تورسوف :

إنك لم تعودى تضحكين الآن، فلا شك أن مجرد ذكرى ذلك المشهد أو شكت أن تدفع الدموع إلى عينيك . لماذا؟ لأنك اتبعت في تمثيل ذلك المشهد سبيلا مختلفا تمام الاختلاف عما كنت تفعلين من قبل، فلم تحاولي السيطرة على مشاعر جمهورك بطريقة مباشرة، بل غرست البذور وتركها تنمو وتؤتي ثمارها، وبذلك انتهجت قوانين الطبيعة الخلاقة المبدعة .

إلا أنه يمين عليك أن تعرفي كيف تستحضرين تلك الحالة المؤثرة
أو (الدرامية) — إن الوسائل الفنية وحدها لا يسعها أن تخلق الصورة التي
يمكنك الإيمان بها ، والتي تستطيعين ويستطيع جمهورك أن يستسلموا لها
استسلاما تاما . وهكذا تدركين الآن أن الإبداع أو الخلق ليس مجرد حيلة
فنية ، كما أنها ليسا عرضا خارجيا للصور والانفعالات كما كنت تتصورين ..

« إن نوع الإبداع الذي تؤمن به هو خلق وميلاد كائن جديد ، هو شخص
الممثل مخترجا بالدور . إنها عملية طبيعية تشبه ميلاد كائن بشري .

« وإذا تتبعتم كل ما يحدث في نفس الممثل خلال الفترة التي يعيشها في
دوره أقررتم بصحة مقارنتي ، فكل صورة درامية وقية يتم إبداعها على
المسرح هي شيء فريد ولا يمكن تكراره ، وذلك كما يحدث في الطبيعة
سواء بسواء . »

« وفي التمثيل مرحلة شبيهة بمرحلة تكوين الجنين التي يبدأها الخلق البشري
« ففي عملية الخلق هذه نجد الأب وهو مؤلف المسرحية ، والأم وهي
الممثل الذي يحمل الدور في نفسه ، والابن وهو الدور الوليد .

وهناك المرحلة الأولى التي يتعرف فيها الممثل على دوره بأدى ذى
بده ، ثم يصبحان أكثر ألفة ، ثم يختصمان ويصطلحان ثم يتزوجان ، وفي
النهاية تحدث عملية الحمل .

ويساعد المخرج في كل هذه المراحل على إتمام العملية ، كما لو كان يقوم
بدور الخاطبة أو الشخص الموفق بين القلوب !

وفي هذه الفترة يتأثر الممثلون بأدوارهم ، وهو الأمر الذي يترك آثاره
في حياتهم اليومية ، ومن المصادقات العجيبة أن فترة الحمل بالدور مساوية
على الأقل — للفترة اللازمة لنضوج الجنين البشري ، بل ربما فاقها طولا
في كثير من الأحيان . وإذا تناولتم هذه العملية بالتحليل فإنكم ستقتنعون

بأن ثمة قوانين تنظم عمل الطبيعة العضوية ، سواء أكانت الطبيعة تعمل على خلق شخصية بيولوجية جديدة ، أو شخصية فنية جديدة .

ولن تضلوا السبيل إلا إذا عجزتم عن فهم تلك الحقيقة ، أو قدبتم فقتكم بالطبيعة أو حاولتم أن تبتكروا مبادئ جديدة ، وقواعد جديدة ، وفنا جديدا ، ذلك أن قوانين الطبيعة ملزمة للجميع دون استثناء ، والويل لمن يفكر في تحطيمها .

* * *

الفهرس

	مؤلف هذا الكتاب
	مقدمة الترجمة
١٠٠ ب . ح . د . الخ	
٣	الفصل الأول
	الامتحان الأول
١٧	الفصل الثاني
	عندما يكون التمثيل فنا
٤٣	الفصل الثالث
	الفعل Action
	الوظائف المختلفة لكلمة « اذا » او « لو »
٦٩	الفصل الرابع
	الخيال
	طرق تنميته واستثرائه
٩٠	الفصل الخامس
	تركيز الانتباه
١١٨	الفصل السادس
	استرخاء العضلات
	التوتر العضلي وخطره على التمثيل
١٣٧	الفصل السابع
	الوحدات والاهداف
	وجوب تقسيم الدور الى وحدات لكل منها هدف
	وجوب تقسيم الرواية الى وحدات لكل منها هدف
	وجوب الامام الممثل باهداف دوره واهداف الادوار والاخرى
	وجوب المامه بهدف المسرحية الاكبر

١٥٨

الفصل الثامن

الايمان والاحساس بالصدق
الصدق ودوره في عملية الخلق المسرحي
المبالغة في التزام الصدق تخرج بالممثل الى الزيف والتصنع
كيف توفق بين الحالتين
خلق جسم الدور وحلقة روح انسانية فيه
بعض اخطاء الممثلين في طريقة هذا الخلق

٢٠٣

الفصل التاسع

الذاكرة الانفعالية
اهمية الذاكرة الانفعالية للممثل
الحواس المختلفة وصلتها بالذاكرة الانفعالية
خطر السيطرة على الانفعالات
خطر عدم السيطرة على الانفعالات
توفير الجو المناسب والزاج النفسى اللازم
صلة هذين بالحركة المسرحية
صلة الذاكرة الانفعالية بعملية الابداع والخلق

٢٤٢

الفصل العاشر

الاتصال الوجداني بين الممثلين
خطر انقطاع التفاهم بين الممثلين فوق النص
الاتصال بين عقل الممثل ووجدانه
تبادل الافكار والمشاعر بين الممثلين
طرق تحقيق الاتصال الوجداني
اختيار احسن الاعضاء التى تحقق هذا الاتصال

٢٨١

الفصل الحادى عشر

التكيف
ما هو وما فائدته وطرقه
كيف يستطيع الممثل التكيف كلما اعيد تمثيل الرواية
الطرق الواعية وغير الواعية للتكيف

٢٠٨

الفصل الثانى عشر

القوى المحركة الداخلية
القوى الابداعية المختلفة
طرق خلقها وتنميتها واستثارتها
المنبهات وطرق استخدامها

٢١٨

الفصل الثالث عشر

خط الفعل المتصل
ما هو وخطر خروج الممثل عليه
الخط الواحد المتكامل من الخطوط الصغيرة

٢٢٠

الفصل الرابع عشر

حالة الإبداع الداخلية
يجب على الممثل أن يعي عقله وإرادته ومشاعره لخلق العمل الفني
الفرق بين الهدف المصطنع والهدف الحقيقي في عملية الخلق الداخلي،
المكياج الداخلي لروح الممثل أهم من مكياجه الخارجى
طريقة تهيئة هذا المكياج الداخلى

٢٤٢

الفصل الخامس عشر

الهدف الأعلى
يجب أن تهدف الوحدات الصغرى والأهداف الصغرى نحو الهدف
الأعلى للمسرحية
يجب أن يكون هدف المسرحية راسخاً بقوة في وعى الممثل
الخروج على خط الفعل المتصل خروج على الهدف - خطر ذلك على
الدور وعلى المسرحية كلها
الطريق الى الإلهام

٢٥٧

الفصل السادس عشر

عند مشarf العقل الباطن
أهمية اهتمام الممثل إلى منطقة عقله الباطن
طرق ذلك
الأحداث العارضة وكيف نستفيد منها وإن كانت خروجة على تعليمات
المخرج
الاسترخاء من أهم طرق الوصول إلى مشarf العقل الباطن
احذر أن يطوف انتباهك في أجواء المسرح لغير سبب
وجوب عدم الخوف من التقلبات النفسية ووجوب استقلالها لمصلحة
الدور
الأهداف الكبرى تتحول كما تتحول الأهداف الصغرى
التناسب طردى بين القوة الخلاقة وقوة جاذبية الهدف الأعلى
الأعداد الداخلى للاهتمام إلى الهدف الأعلى
وجوب قيام كل ممثل مهما كان دوره بدراسة المسرحية ثم بدراسة
دوره
عملية الخلق المسرحى وكيف تصل إلى حد الكمال

